



Universidade de Aveiro Departamento de Comunicação e Arte
2018

**SAMUEL
PERUZZOLO
VIEIRA**

**COMO SE TOCA ISSO? Entre a notação e a
hermenêutica, a composição musical**



Universidade de Aveiro Departamento de Comunicação e Arte
2018

**SAMUEL
PERUZZOLO
VIEIRA**

COMO SE TOCA ISSO? Entre a notação e a hermenêutica, a composição musical

Tese apresentada à Universidade de Aveiro para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Doutor em Música, realizada sob a orientação científica da Doutora Sara Carvalho Aires Pereira e Doutora Helena Santana, Professoras Auxiliares do Departamento de Comunicação e Arte da Universidade de Aveiro.

À Olívia

o júri

Presidente

Doutor José Carlos Esteves Duarte Pedro
professor catedrático da Universidade de Aveiro

Doutor Christopher Consitt Bochmann
professor catedrático da Universidade de Évora

Doutor James Correa Soares
professor efetivo da Universidade Federal de Pelotas

Doutor Evgueni Zoudilkine
professor auxiliar da Universidade de Aveiro

Doutora Sara Carvalho Aires Pereira **(orientadora)**
professora auxiliar da Universidade de Aveiro

Doutor Nuno Mendes Moreira Aroso
professor convidado da Universidade do Minho

Agradecimentos

Ao meu pai, por me ter apresentado a verdadeira hermenêutica e por ter sido um grande orientador (talvez o mais importante de todos).

Ao meu irmão, pelo exemplo de determinação e por reconduzir-me sempre que era preciso ao ofício de investigador.

À minha mãe, por ter sido um porto seguro onde eu muitas vezes descansei entre as correrias do dia-a-dia.

Aos intérpretes das obras, por terem dividido a experiência de conhecer o mundo oculto destas composições, partilhando o seu melhor.

Às orientadoras, pelas indispensáveis instruções e pelo amplo conhecimento a mim transmitido.

Aos alunos que tenho e que tive, por me fazer recomeçar inúmeras vezes do princípio e por me ajudar a redefinir resiliência, tolerância e comprometimento.

Aos amigos (aqueles poucos) pelo grande amor doado. E à família, por deixar-me amá-los.

À Miriam, por ter emprestado o piano de brincar. E aos pais dela pela amizade e partilha de saberes.

Ao Gilvano e à Clarissa, por me ensinar tanto.

Finalmente, à Liziane e à Olívia, por construir nossa casa com flores e fantasias, por me (re)compor a cada dia, por acreditar na beleza da vida da forma que acreditam e por me ensinar a celebrá-la em cada passo que damos. Juntos.

palavras-chave

Composição, notação alternativa, hermenêutica, indeterminismo, performance.

Resumo

Neste trabalho são investigados os processos de desconstrução e reconstrução da notação musical tendo como base um *corpus* de obras originais escritas em notação alternativa. Uma vez que a desconstrução da notação resulta de uma visão paradigmática da notação tradicional, a reconstrução nasce sobretudo da aplicação da hermenêutica. A partir de uma discussão que transita entre a composição e a interpretação, a tese surge como resultado do cruzamento de elementos transversais à composição e à interpretação, nomeadamente a comunicação, a autopoiese, a indeterminação e a semiótica.

Keywords

Composition, alternative notation, hermeneutics, indeterminacy, performance.

Abstract

This work investigates the processes of deconstruction and reconstruction of musical notation based on a set of original works written in alternative notation. Whereas the deconstruction of the notation results from a paradigmatic view of the traditional notation, the reconstruction emerges mainly from the applied hermeneutics. Based on a discussion that transits between composition and interpretation, the thesis arises as a result of the crossing elements to composition and interpretation, namely communication, autopoiesis, indeterminacy and semiotics.

*No fundo das montanhas está guardado um tesouro
para aquele que nunca o procurar.*

Herberto Helder (1990, p. 200)

ÍNDICE

ÍNDICE	I
1. INTRODUÇÃO	1
1.1 CONTEXTUALIZAÇÃO	1
1.2 OBJETIVOS.....	5
1.3 BASE EPISTEMOLÓGICA	6
1.4 PERSPETIVA ANALÍTICA	7
1.5 ESTRUTURA DO TEXTO	8
PARTE I.....	11
2. COMPOSIÇÃO.....	13
2.1 COMUNICAÇÃO MUSICAL	13
2.1.1 Intenção comunicativa	13
2.1.2 Processos comunicativos	16
2.1.3 Autopoiese	17
2.1.3 Síntese	24
2.2 NOTAÇÃO.....	27
2.2.1 Contexto	27
2.2.2 Paradigma	33
2.2.3 Indeterminismo.....	41
2.2.4 Notação alternativa.....	45
3. INTERPRETAÇÃO	51
3.1 CONTEXTO.....	51
3.2 HERMENÊUTICA MUSICAL.....	57
3.2.1 Paradigma	59
3.2.2 Semiótica musical.....	67
3.2.3 Síntese	73
3.3 IMANENTISMO X BIOGRAFISMO.....	74
PARTE II.....	79
4. ORGANOLOGIA	81
4.1 INSTRUMENTAÇÃO	81

4.2 ASPETOS GERAIS DA <i>POIESIS</i> COMPOSICIONAL	82
4.2.1 Tipologia da notação	83
4.2.2 Grafismo	86
4.2.3 Organização métrica	88
4.2.4 Narrativa	89
4.2.4.1 Narrativas contínua e fracionada	89
4.3 CRONOLOGIA	91
4.4 INFLUÊNCIA-CONFLUÊNCIA	93
4.4.1 Trans-interpretação	97
5. ANÁLISE	99
5.1 ENTREVISTAS	103
5.2 ENSAIOS	104
5.3 GRUPO 1	106
5.3.1 Ilações entre espaço e tempo gráfico	124
5.3.2 Carácter	135
5.3.3 Aspectos harmónicos	137
5.3.4 Improvisação	139
5.4 GRUPO 2	140
5.4.1 Notação prescritiva	157
5.4.1.1 Elementos não-convencionais da notação e da performance	161
6. RESULTADOS	165
6.1 ELEMENTOS MÚSICAIS DEIXADOS AO CRITÉRIO DO INTÉRPRETE	165
6.1.1 Expetativa do compositor <i>versus</i> resultado prático	167
6.1.2 Dificuldades na leitura e adaptação à notação	168
6.2 PROCESSOS COLABORATIVOS ENTRE INTÉRPRETES E COMPOSITOR	168
6.2.1 Compositor como intérprete das obras	170
6.3 VALIDAÇÃO DA HERMENÊUTICA	171
6.3.1 Campânulas Inclínadas	173
6.3.2 Atabul	176
7. CONSIDERAÇÕES FINAIS	181
<u>REFERÊNCIAS</u>	<u>187</u>
<u>ANEXOS</u>	<u>199</u>

1. ENTREVISTAS	201
2. POESIA DE HERBERTO HELDER	208
3. COMPOSIÇÕES	215

Lista de figuras

Figura 1. Sobreposição de conceitos.	22
Figura 2. Excerto da partitura <i>Unity Capsule</i> (1973-76), de Brian Ferneyhough.	28
Figura 3. Excerto da partitura <i>For 1, 2, or 3 people</i> (1964), de Christian Wolff.	43
Figura 4. Linearidade da ação criativa.	47
Figura 5. Modelo elaborado por Mauser (1994), apresentando uma múltipla série de dependências e interligações necessárias à construção da hermenêutica.	60
Figura 6. Relação entre autopoiese e hermenêutica.	65
Figura 7. Prioridades na interpretação.	66
Figura 8. De sinal a sistema.	69
Figura 9. Perspetivas analíticas contrastantes que convergem para um ideal comum. ...	72
Figura 10. Tipologia das relações métricas.	88
Figura 11. Exemplificação de três obras (respectivamente <i>O movimento obscuro das coisas</i> , <i>Pedra Celeste</i> e <i>Naí</i>) representando uma linha transversal aos dois polos e ainda uma região mediana da narrativa.	90
Figura 12. Processo de trans-interpretação que demonstra o percurso de transformação da ideia.	97
Figura 13. Processo analítico das entrevistas disposto em duas fases.	104
Figura 14. Exerto do primeiro movimento de <i>Pedra Celeste</i> , com destaque para a parte da voz.	123
Figura 15. Excerto de <i>O movimento obscuro das coisas</i> , com destaque para a pontualidade do objeto sonoro (tipo 1).	124
Figura 16. Excerto de <i>O movimento obscuro das coisas</i> , com destaque para a linearidade do objeto sonoro (Tipo 2).	124
Figura 17. Excerto de <i>De Kooning</i> (1963), de Morton Feldman, com indicações dos instrumentos de percussão a ser tocados.	126
Figura 18. Excerto de <i>Rain Spell</i> (1982), de Toru Takemitsu.	127
Figura 19. Excerto de <i>Fire-Taming</i> (2007), de Djuro Zivkovic.	127
Figura 20. Excerto de <i>In una rete di linee che s'intrecciano</i> (2010), de Jordan Nobles. .	128
Figura 21. Excerto de <i>Campânulas Inclinadas</i> com pormenor das linhas verticais, horizontais e diagonais.	129
Figura 22. Progressão métrica.	130
Figura 23. Exemplificação da constituição não métrica em <i>Campânulas Inclinadas</i>	131

Figura 24. Sobreposição métrica: respectivamente a-métrica, não métrica e métrica em <i>Campânulas Inclinadas</i>	132
Figura 25. Excerto de <i>Campânulas Inclinadas</i> com destaque para as apojaturas seguidas de vírgulas.	133
Figura 26. Excerto de <i>King of Denmark</i> (1965), de Morton Feldman. Destaque para as apojaturas.	133
Figura 27. Manuscrito de <i>Dois</i> , com destaque para a notação por grelha.	134
Figura 28. Acorde de fá menor.	138
Figura 29. Escala <i>Pelog</i> (pentatónica) em ré, com polarização em fá mixolídio.	138
Figura 30. Contraponto – fusão dos modos lídio e mixolídio em fá.	138
Figura 31. Seção de improvisação em <i>Campânulas Inclinadas</i>	139
Figura 32. Excerto de <i>For guitar</i> , com destaque para a sinalética.	142
Figura 33. Excerto de <i>Constellation-Miroir</i> , de Pierre Boulez.	143
Figura 34. Manuscrito de <i>Naí</i> com destaque para a notação descritiva do <i>vocal fry</i> e o <i>frog buzzer</i>	144
Figura 35. Cantora reproduzindo ambas as técnicas.	144
Figura 36. Excerto de <i>Pression</i> , de Lachenmann.	158
Figura 37. Excerto de <i>Atabul</i> , com destaque para a notação prescritiva.	159
Figura 38. Demonstração de execução: raspar lentamente a corrente por entre dois parafusos de sustentação do aro.	161
Figura 39. Demonstração da utilização da escova.	162
Figura 40. Reprodução fotográfica de <i>Testa+casa+luce</i> (1912), escultura de Umberto Boccioni, destruída em 1913.	163
Figura 41. Eixo x-y e a relação entre paralelismo e fragmentação.	175

Lista de tabelas

Tabela 1. Tipologia da notação.	46
Tabela 2. Bases epistemológicas complementares.	71
Tabela 3. Lista das obras, ano e instrumentação.	81
Tabela 4. Tipologia das notações empregadas.....	84
Tabela 5. Datas de estreia e intérpretes envolvidos.	92
Tabela 6. Relação dos poemas com as composições.	94

1. INTRODUÇÃO

Permit each person, as well as each sound, to be the center of creation.

Cage in Charles, (1981, p. 87)

1.1 Contextualização

O presente trabalho é o resultado de uma investigação centrada na escritura musical (com especial enfoque no processo de notação de um *corpus* de obras compostas pelo autor) e na construção de uma interpretação hermeneuticamente fundamentada¹ destas obras por parte de um grupo de intérpretes colaboradores. Nestes termos, este trabalho é uma pesquisa artística que parte do fenómeno criativo, onde o autor se posiciona na condição de sujeito e objeto da própria pesquisa, para revelar e materializar, na realidade sensível, os achados dos seus estudos, o alcance das suas aspirações e os resultados dos processos colaborativos.

O escopo deste trabalho evidencia, portanto, dois processos indissociáveis do fazer musical: a composição e a interpretação. Destes processos, transcorre uma série de circunstâncias que se deu desde a primeira fase de conceção das obras até a completa definição de estratégias de perceção, compreensão e execução das mesmas. A evolução destas circunstâncias será tratada neste trabalho como a ontogénese dos processos. É, portanto, com base neste conjunto de transformações que se poderá verificar as relações interpessoais que ocorreram durante o processo de recriação² para, a partir daí, penetrar no âmago da notação e por meio dela contemplar uma perceção renovada da realidade interpretativa. Logo, de modo a verificar a ontogénese destes processos e integrá-los dentro do campo de atuação desta pesquisa, o presente estudo passou por examinar diferentes situações e condições interpretativas que ocorreram nas obras para, a partir delas, estruturar um pensamento hermenêutico que aproxima compositor e intérpretes. É, pois, nesta relação ímpar observada entre sujeitos e objetos da pesquisa, ancorada num levantamento teórico abrangente, que compositor e intérprete (no ir e vir do binómio

¹ Tal construção é abordada extensivamente ao longo da tese, sendo discutida ao pormenor no capítulo 3 (interpretação).

² Num primeiro momento, o emprego deste termo servirá para distinguir a prática interpretativa que ocorre a seguir ao ato compositivo. Todavia, veremos mais tarde como se dá este processo na própria composição.

conhecer/fazer) caminharão lado a lado (1) na catalogação dos fenômenos que rodeiam o microuniverso da obra e (2) na evolução continuada da interpretação, à imagem de processos autopoieticos, que permitam trazer à discussão as condições de validação de determinados saberes musicais.

O compositor americano Christian Wolff diz-nos que a música, por ser uma atividade colaborativa, une de modo inextricável intérprete e compositor, e que as atividades de compor e interpretar – ainda que distintas etimologicamente – devem ser consideradas como matérias próprias de um único contínuo artístico³ (Wolff *in* Schwartz & Godfrey, 1993). Partindo deste pressuposto fica claro que, para percebermos a abrangência dos processos interativos entre músicos, o estudo das atividades de compor e interpretar depende de ambas as partes para consolidar-se. Com efeito, a discussão sobre qualquer um destes assuntos abrangerá uma complexidade de conhecimentos complementares.

Uma vez que o tema proposto abrange um escopo alargado, foi necessário delimitar um conjunto de pressupostos teóricos que viessem ao encontro dos objetivos da investigação. Logo, a tese foi organizada de modo direcional, introduzindo progressivamente os conceitos e teorias que a fundamentam na forma de um ensaio. A partir da perspectiva do compositor, o estudo epistêmico da notação, incidido sobre um pensamento hermenêutico, suporta e valida os pressupostos teóricos, servindo não só como base metodológica, mas também como suporte criativo.

A palavra “intérprete” é usada neste trabalho como sinónimo de seus correlatos específicos no contexto da figuração artístico-musical de executante ou *performer* de música. Refere-se, primeiramente, ao músico responsável por construir, a partir da conjugação de instruções, códigos e sinais gráficos, a performance musical. Neste ponto cabe destacar a experiência artística do intérprete como fator determinante na transformação destas informações em material musical. Em segundo plano, refere-se à atividade de interpretação de um determinado texto musical, implicando ou não na sua performance. Em ambos os planos, o estudo da interpretação será, neste trabalho, orientado por uma hermenêutica analógica que se volta exclusivamente para o

³ “Music making is ‘a collaborative and transforming activity (performer into composer into listener into performer)’ (Wolff, Christian). The activities of composing (including notation), performing, and improvising – separate yet inextricably linked – might well be considered related facets of this continuum.” (Wolff *in* Schwartz & Godfrey, 1993, p. 416).

pensamento interpretativo proveniente do músico intérprete que constrói a performance (i.e., o *performer*). Logo, a interpretação do ouvinte, ainda que esteja acolhida pela mesma teoria, não será discutida em absoluto. Embora diversos autores de língua portuguesa citados nesta tese (Correia, 2011; Aguiar, 2012; Morais, 2014) façam uso do termo *performer* na forma anglo-saxónica, optou-se pelo termo *intérprete* pelas razões apontadas acima.

A partir desta perspectiva de músico-interpretante, o que a investigação pretende é revelar parte de um processo e não um estado. Logo, o foco de estudo não recairá sobre o intérprete que possui explícitos conhecimentos hermenêuticos ou mesmo conhecimentos estéticos/ontológicos do que se pretende aqui examinar, mas possui antes o interesse em adquiri-los. É evidente que, sobre este ponto, fundamentar a acentuada dificuldade em encontrar participantes que colaborassem efetivamente com a investigação como intérpretes é uma tarefa que ultrapassa os limites desta investigação – dificuldade que recai, entre outras, na necessidade de organizar ensaios e concertos autofinanciados pelos próprios intérpretes.

A determinação dos parâmetros metodológicos de qualidade, aplicabilidade, variabilidade e objetividade levou a delimitação de um volume de obras restritivo. Assim, de modo a evitar a incoerência e a instituição de padrões repetidos, algumas obras, ainda que compostas temporalmente no âmbito do doutoramento, tiveram de ficar fora do escopo deste trabalho por não estarem escritas em notação alternativa e, consequentemente, não compatibilizar com o que se pretende verificar⁴. Com isso, a seleção que representa o *corpus* de obra teve de obedecer, obrigatoriamente, a pré-requisitos denunciativos de uma escritura que procurasse emergir da análise do processo de escrita que, por sua vez, se revela na forma de notação musical. Como resultado, as obras e o contexto investigativo envolvente evidenciam-se como produto de criação artística e matéria base de uma reflexão analítica que se estruturou ao longo de toda a investigação deste doutoramento.

⁴ Ao todo foram compostas treze obras no decurso do doutoramento, porém somente oito obras entraram para esta investigação.

Dentro do conjunto de todas as obras compostas nos últimos cinco anos, a seleção das obras a serem estudadas obedeceu a três aspetos fundamentais por estabelecer uma linha direta com o intuito investigativo:

- 1) Morfologia e qualidade semântica;
- 2) Cronologia e qualidade ontogénica;
- 3) Organologia e qualidade técnica.

De cariz sintomático, esta seleção atesta a existência de uma singularidade na escrita que se traduz numa notação mais ou menos específica, verificando-se micro e macroscopicamente na composição e na interpretação. O intuito passa por perceber, de diferentes formas e em diferentes contextos, a fenomenologia dos processos de criação e interpretação e seus reflexos em termos práticos performativos⁵.

Por último, o título “como se toca isso?” remete a duas etapas concomitantes do processo de interpretação. Inicialmente remete à estranheza que a maioria dos intérpretes reportou aquando do primeiro contato com as partituras. O facto de as partituras apresentarem uma representatividade gráfica incomum, traduzida numa qualidade semântica/sintáctica que requer algum esforço intelectual, fez com que, sem uma profunda reflexão e assertividade dos intérpretes, tornasse a compreensão obtusa e, por vezes, inacessível. Dada a complexidade da relação entre significado e significante existente em muitas das obras de notação alternativa, a interpretação está, nesta etapa, restrita à descodificação de signos gráficos, atribuída a semiótica. Veremos mais tarde como a semiótica poderá intervir efetivamente no sentido de evidenciar esta compreensão, revelando-se como uma construção epistemológica. Contudo, ainda que os intérpretes superem esta etapa inicial, o anseio em tornar a interpretação uma ação consciente, orgânica e dinâmica só chegará ao nível da performance no momento em que todos os intérpretes estabeleçam um diálogo com a criação e que estejam aptos a tornarem-se recriadores e, concludentemente, hermeneutas. Tal como ocorre na aprendizagem de uma nova língua, o aprendiz precisará de conjecturar as diversas habilidades inerentes não só à leitura, mas também à compreensão e à fala (sintaxe,

⁵ Fenomenologia, esta, que se manifesta através da união da base epistemológica com a perspectiva analítica, tal como é apresentado nas secções 1.3 e 1.4 listadas abaixo.

semântica e contextos histórico, cultural e social) se pretende tornar o aprendizado uma experiência adquirida.

Posto isso, a problemática da tese, traduzida na pergunta “como se toca isso?”, faz emergir um conjunto de estratégias que operam sobretudo no domínio da hermenêutica (mas não excluem a semiótica) e que fornecem um importante substrato para a determinação dos procedimentos interpretativos aqui evidenciados.

1.2 Objetivos

O principal objetivo deste trabalho é contribuir para a emancipação da compreensão de obras escritas em notação alternativa através da criação de um *corpus* de obras e da aplicação de técnicas de interpretação orientadas pela hermenêutica. Tal objetivo se reflete em duas implicações teóricas, a saber: (1) na incidência de uma intenção recreativa, oriunda da reflexão sobre os processos de reestruturação da notação e de validação de estratégias interpretativas e (2) no reposicionamento da arte da hermenêutica, situando-a num fazer musical contemporâneo de coparticipação, proatividade e ineditismo. Neste último ponto cumpre aferir que, ao trazer à discussão alguns elementos transversais à interpretação hermenêutica, nomeadamente a semiótica, o biografismo e o imanentismo, pretende-se estabelecer um diálogo entre estas teorias de modo a construir uma consciência interpretativa específica a este tipo de notação. Em tese, esta consciência interpretativa será o resultado da participação recreativa do intérprete na construção da interpretação através da sua capacidade imaginativa, aproximando-o da intenção do compositor e de todo o processo composicional. Contudo, tal como aparece em Stravinsky (1996), não se trata de imaginar isoladamente um ideal conclusivo, mas de desenvolver uma “imaginação criativa: a faculdade que nos ajuda a passar do nível da concepção para o da realização” (p. 56). Neste sentido, imaginação criativa é, neste trabalho, não só tratada como criação mas também como recriação, um processo ontogénico fundamentalmente colaborativo que envolve um cruzamento de diferentes faculdades do conhecimento humano.

Uma vez que as obras não nascem de uma notação comum ao vocabulário dos intérpretes, uma variedade de respostas e dados muito diversificadas é o que se espera das análises. Ao comprovar a abertura às ações interventivas, o espaço interpretativo que a notação alternativa oferece ao intérprete reafirma a posição deste como recriador,

superando assim a função de comunicador de uma ideia imobilizada por uma intenção descritiva fechada em si mesma e sequer compreendida na sua totalidade. Ou seja, já que a notação não prescreve todos os parâmetros que são necessários para que a obra seja lida num primeiro momento, há de haver uma contestação e uma reflexão que toma forma já no processo de leitura. Parte-se, portanto, da ideia de que a notação alternativa auxilia o processo de interpretação porque induz o intérprete a refletir sobre a ação interpretativa desde o início. Contudo, através da prática da interpretação, pretende-se verificar como se constrói o processo de reflexão sobre a compreensão da notação e, por conseguinte, sobre a construção de uma hermenêutica aplicada, inserida no plano de performance das obras estudadas.

Outra questão que importa grifar quanto à aplicação de parâmetros subjetivos em notação está atrelada a uma ideia que se baseia na indeterminação como responsável por uma mudança ontogénica do paradigma correlativo liberdade-restrição calcada numa crescente evolução do processo de notação. Tal paradigma também será abordado pela hermenêutica.

1.3 Base epistemológica

A hermenêutica pode ser compreendida como uma atividade que objetiva revelar e validar a construção de uma interpretação através de um estudo ontogénico do fenómeno e do contexto em questão, evidenciando, no seu processo de construção, tanto a posição do intérprete quanto a do objeto interpretado⁶. Na performance musical, a interpretação hermeneuticamente estruturada revela-se não na realização (enquanto subproduto) de uma intenção performativa coerente, mas na complexidade resultante de diversos procedimentos que envolveram o fazer musical. Neste sentido, tal como poderemos verificar mais tarde, o pensamento hermenêutico incide sobre o ato performativo uma influência ontogénica que o alimenta tal como alimenta a própria criação. Ao voltar-se para o processo, para o espaço ontológico, e para as condições de validade, a interpretação, através da hermenêutica, se valida como arte e como base investigativa de uma pesquisa em criação artística.

⁶ “Musical hermeneutics [...] seeks to show how music works in the world by interpreting both music and musical performances in language” (Kramer, 2011, p. 1).

Cumpre-me deixar aqui um relato pessoal. A hermenêutica tardou a aparecer nesta investigação (somente no último ano), sendo antecedida por quase dois anos de instabilidade metodológica que, embora pendessem para o lado da semiótica, não encerrava o sentido de finalidade pretendida. Foi a partir do livro *Interpreting Music*, de Lawrence Kramer (2011) que encontrei na hermenêutica uma base epistemológica que não só encontrava eco nos objetivos e hipóteses da minha investigação como estabelecia novos laços com todo o processo. Por conta disso, a hermenêutica fixou raízes na investigação, consolidando-se como parte integrante de um conjunto de informações que eu buscava e que, não sendo a hermenêutica uma técnica tão abrangente, não faria jus à abrangência das valências que a própria interpretação, enquanto objeto de pesquisa, implicava. É a partir deste aglomerado de possibilidades que cheguei à hermenêutica.

Paralelamente, um facto incomum que merece ser destacado sobre a escolha epistemológica é que, diferentemente da prática corrente, a perspectiva de análise hermenêutica não provém de um intérprete, como ocorre em todos os casos que tive contato, mas sim do próprio compositor. A partir desta perspectiva atípica, tem-se a possibilidade concreta de chegar a resultados contrastantes. Espero que os resultados mostrem uma extensão alargada e contemporânea de todo o processo hermenêutico, fruto da avaliação, do diálogo e da participação ativa do compositor em comunhão com os intérpretes.

1.4 Perspetiva analítica

A premissa sobre a qual a pesquisa artística tem se desenvolvido nos últimos anos parte da relação direta entre o autor (sujeito) e objeto estudado (Cox, 2013). Neste sentido, a minha ocupação como professor de música (percussão) também me leva a acreditar que a hermenêutica pode ser uma alternativa sólida para dar a conhecer estratégias de interpretação, posto que lido com a heterogeneidade da epistemologia da interpretação (e, por que não, da notação) numa realidade diária. Como se não bastasse, o compositor investigador também é um intérprete – daí que algumas justificativas recaem sobre a hermenêutica como sendo uma base epistemológica espectável, expostas as razões que qualquer intérprete se baseia quando busca compreender a intenção por detrás da obra escrita. É, portanto, através do paralelismo entre estes dois pontos de vista e entre autor

(sujeito) e objeto estudado que nasce a autoetnografia: um método no qual o pesquisador torna-se o membro fundamental e o objeto de estudo da pesquisa, envolvendo-se com o desenvolvimento teórico de um determinado tema. Fortin (2009) caracteriza a autoetnografia como uma investigação centrada no autor e no resultado das suas experiências que “permite o ir e vir entre a experiência pessoal e as dimensões culturais, a fim de colocar em ressonância a parte interior e mais sensível de si” (p. 83). As cinco condições fundamentais para a autoetnografia analítica definidas por Leon Anderson são: 1) O pesquisador precisa ser um membro completo do ambiente social investigado; 2) Reflexividade analítica; 3) Visibilidade narrativa do pesquisador; 4) Diálogo com os informantes além de si mesmo; 5) Comprometimento com a análise teórica, sendo que esta última condição define o propósito da autoetnografia analítica (Anderson, 2006, p. 387).

Por esta razão, este trabalho é o culminar de muitos anos de uma pesquisa pessoal bifurcada, mas que finalmente torna-se unificadora de um processo composicional/interpretativo pessoal que agora toma forma escrita. Em suma, ela (a investigação) contribui com os dois polos num mesmo trabalho. Ao incidir um foco no autor-investigador, busca trilhar um caminho autónomo em que a necessidade de autoavaliar-se é regida ora pela procura de respostas ainda não reveladas, ora pela necessidade de encontrar uma corrente que melhor descreva a própria ação investigativa.

1.5 Estrutura do texto

A tese está estruturada em duas partes, subdividindo-se em seis capítulos, considerando a introdução como primeiro capítulo e a conclusão como o capítulo sete.

O capítulo 2, intitulado *Comunicação*, levanta algumas questões sobre a comunicação musical entre compositor e intérprete e a maneira como a comunicação incide sobre estes atores uma significância transformadora da sua práxis. A partir destas questões, discute-se, sob a perspetiva do compositor, a epistemologia da notação nas diversas aceções técnicas e práticas, apontando para um novo paradigma da escritura musical através da rutura do sistema tradicional e da inserção de novas técnicas de escrita. O capítulo termina com uma síntese do que foi discutido, voltando-se para a teoria da interpretação.

O capítulo 3, intitulado *Interpretação*, volta-se para o constructo interpretativo, orientado pela atuação de um pensamento fundamentalmente hermenêutico que dialoga com algumas correntes epistemológicas, nomeadamente a semiótica, o biografismo e o imanentismo. Neste capítulo, que nasce de uma revisão literária, é investigada a conceção e a contribuição da consciência hermenêutica a atuar primeiramente sobre a notação em geral e a seguir sobre a notação alternativa (notação não-tradicional).

Encerrada a primeira parte da tese, o capítulo 4, *Organologia*, apresenta as obras do *corpus* num estudo centrado nos processos de escritura e escrita, deslocando-se progressivamente do genérico para o específico. Discute-se ainda questões de narrativa e influência criativa.

Estando diretamente ligado ao capítulo anterior, o capítulo 5, *Análise*, lança um exame das obras do *corpus* sob a ótica da hermenêutica como proposta de análise. De maneira concisa, são discutidas as principais questões de análise, as questões práticas performativas e as características notacionais que distinguem umas obras das outras. Num segundo momento o trabalho volta-se para a discussão pormenorizada de duas obras do *corpus*, relacionando as composições com obras de outros compositores que, de alguma forma, assemelham-se à estética delas.

O capítulo 6, *Resultados*, encerra a segunda e última parte da tese revelando os achados das análises e as estratégias adotadas, ao mesmo tempo em que procura responder às questões levantadas na primeira parte. Aborda ainda processos colaborativos que ocorreram na construção das obras e a hermenêutica ocorrida ao longo do processo de recriação das obras.

Por fim, o capítulo 7 apresenta as considerações finais e as principais implicações da tese para a prática composicional. Anexo a este documento encontram-se as entrevistas com alguns dos intérpretes, os poemas selecionados de *As musas cegas*, de Herberto Helder (1990) e as partituras de *For Guitar, Naí, ...como a luz se dispõe sobre a luz*, *Dois*, *O movimento obscuro das coisas* e *Pedra celeste: Estrela e Musgo*. De maneira oposta, as partituras de *Atabul* e *Campânulas inclinadas* encontram-se em destaque no corpo do trabalho, uma vez que a análise pormenorizada destas duas obras requer um contato

imediatamente com as suas partituras. Para todos os efeitos, a presença das mesmas faz surgir um sentido de representatividade para com o grupo em que estão inseridas.

Tal como era previsto, as reflexões teóricas descritas nestes capítulos não pretendem encerrar a discussão sobre as relações entre composição, notação e interpretação. Sua validade reside sobretudo na reflexão sobre a composição e a escrita e na incursão de teorias da interpretação que se confrontam para atingir o ideal pretendido. Ao incidir luz sobre alguns dos fenómenos da criação musical, resguardo a abrangência desta tese a um estudo sobre o meu trabalho como compositor e intérprete esperando, com isso, poder dar continuidade ao estudo da notação em colaboração com a hermenêutica.

Parte I

2. COMPOSIÇÃO

A primeira metade deste capítulo tem como tema central a *comunicação musical* e tem a função de introduzir uma discussão preliminar sobre alguns dos principais assuntos desta investigação, já apontando para algumas questões de base epistemológica, nomeadamente os processos comunicativos não-verbais, a composição, a notação, a interpretação e a autopoiese. Ao assentar uma reflexão sobre a definição de importantes conceitos e a abrangência destes conceitos nos limites desta pesquisa, o discurso volta-se para a exposição dos questionamentos suscitados pela própria investigação no decorrer do levantamento teórico. Num segundo momento será apresentado um debate sobre a *notação* a partir de uma perspectiva de rutura do paradigma normativo e de reconstrução da grafia musical, apontando para uma transversalidade de saberes entre compositor e intérprete. O capítulo é concluído com uma síntese dos assuntos abordados.

2.1 Comunicação musical

[Composição] é a representação da vontade criadora. É a manifestação da personalidade criadora. Realiza-se a experiência viva do eu criador [...]. O que hoje em dia é decisivo é que o criador comunica com uma força inspiradora, a fim de que outros espíritos utilizem de modo diverso suas faculdades intuitivas, se tornem criadores, não se limitando à contemplação de simples objetos. (Stockhausen *in* Monserrat, 1979, p. 33)

2.1.1 Intenção comunicativa

A comunicação musical tem sido foco de uma profunda reflexão sobretudo nos últimos sessenta anos⁷ (Sloboda, 2005). Cobrindo uma diversificada gama de processos interativos, o exercício desta reflexão abre caminhos para um aproveitamento mais

⁷ Como exemplos de autores estão John Sloboda (1983, 1991), Vieira de Carvalho (1999), Dorothy Miell (2005), Patrick Juslin (2005), Malloch & Trevarthen (2009), dentre outros. Outros autores tratam da comunicação musical relacionando-a com o gesto semiótico (Kuhl, 2011), com a interação entre co-intérpretes (King & Ginsborg, 2011, Graybill, 2011) e principalmente com o gesto físico na performance, largamente estudado pelos filósofos Mark Johnson e George Lakoff. Num escopo mais alargado, convém citar ainda os autores Marshall McLuhan e o livro *Gutenberg Galaxy* (1962) e Jurgen Habermas e sua *Theory of Communicative Action* (1984) como dois dos principais responsáveis pelo desenvolvimento das bases da teoria moderna da comunicação.

holístico das inter-relações entre compositor e intérprete. Incluem-se, nestes processos interativos, competências de âmbito cognitivo, biológico, social, histórico, artístico, político, cultural, económico, linguístico e, se quisermos, até metafísico.

Seguindo por uma conduta semiótica, nota-se que o estudo da comunicação musical compreende diversos níveis de construção, transmissão e reconstrução de signos codificados por um sistema perceptível sobre a qual a *poiesis* é construída. Contudo, a prática interpretativa mostra que os signos se tornam úteis para a performance sobretudo quando repercutidos pela relação semântica-mimética de seus significados, sem a qual não haverá possibilidade de compreensão. Neste sentido, Virginia Anderson (2013) faz referência a importantes autores da teoria da linguagem, retomando a questão da *poiesis* musical:

Among others, Jean-Jacques Nattiez and Nelson Goodman have used linguistic models to outline the transmission of a musical idea from composer through performer to listener. Both poesis [making] and esthesis [taking in] are active as to decision-making and critical faculties; indeed, Nattiez calls them the 'poietic process' and 'esthetic process' to highlight their activity (p. 134).

Visto que aprofundar o estudo sobre os processos interativos da comunicação é um trabalho laborioso de multidisciplinaridade e multidimensionalidade, resguardo-me aos limites à que esta discussão se propõe: evidenciar aspetos (benéficos ou não) da comunicação musical como ferramenta de interação entre compositor e intérprete em obras de notação alternativa. Dada a necessidade de uma crescente expansão do número de atores e conteúdos, diversos aspetos da comunicação musical ficarão à margem desta discussão⁸. No entanto, o que se afigura como elemento de grande importância para o que se segue é a forma como se dá o processo de comunicação musical entre compositor e intérprete.

Ao refletir sobre a citação no início da seção, percebemos que, ao conferir à atividade interpretativa a faculdade criativa que Stockhausen propõe, a comunicação musical é abordada de maneira transversal. Com base na equiparação entre compositor e

⁸ Diversos trabalhos propõem-se a expandir esta discussão. Destes, destaco os volumes *Musical Communication* (Miell, MacDonald & Hargreaves, eds., 2005) e *Communicative Musicality* (Malloch & Threvarthen, eds., 2011) como centrais na literatura pós anos 2000.

intérprete – ou, em outras palavras, entre criador e recriador⁹ – a comunicação é atribuída ao domínio da intenção protooperativa dos atores. Com efeito, a reciprocidade e o mutualismo assumem um papel primário no fazer musical e a comunicação transcende o plano da entrega da mensagem enquanto objeto para tornar-se um sistema heterogêneo de assistência.

Koellreutter (2015) corrobora com o ideal Stockhauseniano de colaboração na comunicação musical, mas sugere a necessidade de unir fatores concomitantes para existir. Basicamente, ele define comunicação como

transmissão de informação, isto é, participar uma mensagem de algo novo, de fatos, de acontecimentos ou processos que são novos, desconhecidos ou pouco conhecidos. Algo desconhecido ou pouco conhecido, no entanto, diferente em cada sociedade e depende, finalmente, de seu nível de consciência e bagagem cultural. (Koellreutter *in* Brito, 2015, s/p)

Koellreutter faz-nos perceber que a comunicação musical implica uma inter-relação entre conhecimentos de caráter social e histórico, com grande enfoque na primeira parte. Dentro da linguagem social inserem-se os conceitos de sucessão, simultaneidade, convergência e integração que, juntos, “significam informação, na medida em que inauguram sintaxes sonoras e visuais” (Décourt, 2003, s/p). Décio Pignatari (1999) também partilha a ideia de comunicação como sinónimo de condição social quando diz que

quer se processe entre homem/homem, homem/máquina, ou, mesmo máquina/máquina, a comunicação é um fenómeno e uma função social. [...] Em suma, comunicação significa partilha de elementos ou modos de vida e comportamento, por virtude da existência de um conjunto de normas. (p. 17)

Os escritos de Pignatari (1999) vão ao encontro de uma hipótese de estruturação etimológica que me interessa particularmente. Foquemos por instantes na palavra comunicação. Ao incidirmos um olhar pragmático, percebemos que *comunicação* implica uma ação comum, comprovada pela interseção das palavras *comum* + [*única*] + *ação*. Se aceitarmos como verdadeira tal desconstrução vocabular, consideramos que o sentido de unidade da comunicação circunscreve faculdades socioculturais de carácter coletivo, sem

⁹ Termo recorrente de Gadamer em seus trabalhos sobre música como expressão artística (2008, 2010).

as quais a condição para a tomada da referida ação se tornaria incompleta. Como atesta Sloboda (2005): *“For the communicator to know that communication has been successful, he or she requires some feedback, direct or indirect, from the audience”* (p. 238). Estas faculdades socioculturais têm por função orientar e determinar não só a abrangência global da comunicação, mas também a compreensão totalitária da mensagem. Através de interações comunicativas, o aspeto sociocultural da comunicação ganha um sentido verdadeiramente autopoiético (voltarei mais tarde a este termo). Ou seja, a sinergia da comunicação exerce sobre a dialética uma força transversal de benefício mútuo. Ora, uma vez que “todo comportamento comunicativo objetiva uma reação por parte do interlocutor” (Asensi, 2013, p. 36), este último tem o dever de não só atuar em resposta ao estímulo sugerido pela escrita como estimular aquele que comunica. É dado à experiência de transversalidade da comunicação (ou, como vimos, de uma “ação comum”) o nome de *processo comunicativo*.

2.1.2 Processos comunicativos

O processo comunicativo, grosso modo, pode ser descrito como um modo de organização sistémica da linguagem¹⁰. Divide-se em três partes constitutivas: informação, participação e compreensão. Destas, centramo-nos momentaneamente na última parte, pois sua definição é tangente ao conceito de interpretação defendido neste trabalho. Rômulo Neves (2005) afirma que

o terceiro elemento, a compreensão, ocorre quando é observada a diferença entre informação e anunciação; então é atribuído um sentido à esta diferença a partir do repertório disponível no sistema. Com a compreensão, todo o processo se completa e há a geração de mais um elemento que será incorporado ao repertório interno do sistema. Este novo elemento torna-se pressuposto para a formação de novos elementos. (p. 25)

Na música, tal como nos processos comunicativos, a comunicação organiza-se de diferentes formas e em diferentes momentos. Por meio da intenção do comunicador (na figura do compositor) de transmitir informações e do interlocutor (na figura do intérprete)

¹⁰ Como leitura futura, ver Neves, R. (2005) *Acoplamento estrutural, fechamento operacional e processos sobrecomunicativos na teoria dos sistemas sociais de Niklas Luhmann*. Tese de mestrado. Universidade de São Paulo: São Paulo.

de revivê-las a cada novo instante dá-se o surgimento de processos de criação gradativa, reorganizadora e multiplicadora. É com base na polivalência deste processo simbiótico que ambos atuam progressivamente sobre a comunicação. Assim,

a comunicação não pressupõe somente a existência do emissor, consistindo numa operação complexa que envolve diversos elementos para que possa ser eficaz. Da mesma forma, a comunicação não se reduz à mera enunciação de mensagens, na medida em que também pressupõe um retorno do interlocutor quando que entendeu efetivamente do conteúdo e objetivo da mensagem. (Asensi, 2013, p. 36)

Neste sentido, e tal como suscitado anteriormente, podemos afirmar que a comunicação vai muito além da fala e da escrita; ultrapassa o limiar do ouvir e do ler; expande-se para além de uma intenção puramente associativa. De outra forma, seria ela simplesmente “arrufos especulativos teórico-comunicativos” (Mauser, 2007, p. 41). Se aplicarmos o paradigma socrático da maiêutica¹¹, que defende que o conhecimento, ainda que entranhado no inconsciente, está latente em todos os seres humanos, percebemos que a comunicação nada mais é do que uma forma de conhecer, através de reflexões e questionamentos, uma verdade nova sobre o próprio conhecimento. Faz-se notar aqui a capacidade re-conetiva do intérprete (ou interlocutor) que, ao atuar sobre uma rede sistémica na qual a comunicação e a interpretação entrelaçam-se, renova-se infinitamente. Por esta ótica, podemos atribuir a estas re-conexões infinitas o conceito de autopoiese.

2.1.3 Autopoiese

O conceito fundamental da autopoiese é que a evolução dos seres vivos é autossuficiente – a rede de moléculas que produz um novo ser é, de facto, a rede que a produziu. O conceito, cunhado por Maturana & Varela (1994), interpõe-se com uma série de outros conceitos (frequentemente provenientes da biologia) e que elucidam, de uma forma muito próxima, o sentido autopoietico de interação (e.g. mutualismo facultativo,

¹¹ Maiêutica provém do grego *maieutike*, que significa literalmente parir, dar à luz à algo. A maiêutica socrática é um método utilizado por um arguente para trazer à tona o pensamento crítico do interlocutor através de questionamentos que objetivam, ainda que indiretamente, o estabelecimento de um saber oculto. Através da instituição de novos conceitos e a refutação de conceitos predefinidos, o exercício da maiêutica tece sobre o interlocutor uma cadeia de indagações que o levarão a reorganizar a linha de pensamento de um determinado assunto e, desta forma, reconhecer uma nova verdade sobre o que acreditava ser inicialmente verdadeiro (definição do autor).

protocooperação, reciprocidade, empatia, dentre outros). Estabelece-se, assim, uma rede sistêmica retro-gradativa de autocriação e transformação sociais.

A utilização do termo autopoiese em música e em outras áreas da criação e interação interpessoal (e.g. arquitetura, sistemas sociais, etc.) tem se tornado cada vez mais frequente nos últimos anos, dada a abrangência da sua aplicação¹². Felipe Adami (2010) afirma que

na composição, [a autopoiese] consiste na criação de novos materiais a partir de materiais já utilizados na obra, e em transformações posteriores geradas por esses novos materiais sobre os materiais que o geraram, seguindo-se um ciclo recursivo de interação. Também ocorre entre materiais distintos que interagem e se transformam ou que são utilizados de forma complementar, levando-se de um material ao outro ciclicamente, ajudando a manter a unidade estrutural. (p. 78)

Por conta disso, é de conferir valor à relação de benefício mútuo transcrita por processos autopoieticos a importância dela para as ciências do pensamento humano, da qual os processos comunicativos derivam e estabelecem-se enquanto ferramentas de interação. Neste sentido, um ponto importante que deriva dos processos autopoieticos e emparelha-se com esta discussão é o conceito de *acoplamento estrutural* em música. De acordo com o mesmo autor,

o acoplamento estrutural significa que diferentes sistemas interagem (ou um sistema e seu meio) causando transformações um ao outro. Essas transformações, no entanto, ocorrem de acordo com a ontogênese de cada sistema, ou seja, de acordo com o seu desenvolvimento histórico, como no processo autopoietico supracitado. Portanto, mudanças em um sistema causam uma reação no outro sistema sem que esse seja diretamente transformado – é o próprio sistema que conduz suas transformações, adaptando-se às mudanças do outro sistema (ou de seu meio). Musicalmente, dois materiais interagem causando transformações sobre o outro, mas sem que nenhum dos materiais perca sua identidade de forma súbita. Eles se transformam mantendo parte de suas características. A

¹² É imprescindível deixar de mencionar a contribuição deste conceito aplicado teoria dos sistemas sociais, sem a qual a aproximação à teoria da comunicação não-verbal. Sobre a autopoiese nos sistemas sociais, ver Neves (2005).

presença de um elemento súbito, uma perturbação no sistema, causará também uma transformação, por vezes drástica, no sistema, mas os materiais assimilam a mudança e se adaptam a ela de acordo com o seu percurso de transformações, e o sistema continuará contendo os demais elementos que o formavam em uma nova configuração que se integre às suas novas características. (Adami, 2010, p. 78)

Há na literatura alguns exemplos de experiências bem-sucedidas entre compositor e intérprete que nascem de uma intenção/interação autopoietica. Marinho & Carvalho (2009) descrevem uma experiência desta natureza em *Intention revised: From composition to performance*. Pelas palavras das autoras,

Já nos primeiros estágios da colaboração [...] foi decidido que compositor e intérprete não assumiriam a convencional separação de papéis, e que a eficiência do trabalho iria requerer uma interação muito próxima dos atores. Ficou igualmente claro que a intenção constituiria o conceito chave no processo colaborativo, e que os modelos intencionais formais deveriam ser reformulados. (Marinho & Carvalho, 2009, p. 05)

Ainda que não seja um processo claramente autopoietico, dada a diferença entre sistemas, este caso prove-nos um excelente exemplo de uma interação que transcende deliberadamente o nível da colaboração/revisão¹³. É, antes de mais, uma *intenção* autopoietica. Neste sentido, os conceitos de autonomia e colaboração não se distinguem da forma como comumente se atribui distinção; eles estabelecem novas formas de relacionar sistemas autopoieticos autónomos. Esta reformulação de conceitos é igualmente discutida por Morin (2005):

Se concebemos não um estrito determinismo mas um universo onde isto se cria, se cria não apenas no acaso e na desordem, mas em processos auto-organizadores, isto é, onde cada sistema cria suas próprias determinações e suas próprias finalidades, podemos compreender primeiro, no mínimo, a

¹³ Referente ao intérprete que colabora com o compositor na criação de uma obra, assistindo-o com maior ou menor interferência durante o processo ontogénico de criação. Koellreutter (1990) faz menção ao processo de colaboração, porém o define como “co-autor”. No entanto, a definição de Koellreutter fica aquém do que se pretende nesta investigação pois, embora aproxime o intérprete do processo de criação (autor), coloca-o na posição de um participante que ajuda a criar uma “versão” da obra. Ora, visto que o intérprete sempre cria uma versão da obra, esta definição carece de um estudo que contextualize e complemente as palavras de Koellreutter.

autonomia, depois podemos começar a compreender o que quer dizer ser sujeito. (p. 65)

Contudo, importa considerar ainda o meio como um aspeto fundamental para a compreensão do conceito de autopoiese em música. Para um processo autopoietico se desenvolver ciclicamente dentro da criação/recriação musical, será necessário definir antes um meio comum aos diversos materiais e/ou atores envolvidos. Assim, e de modo a instituir-se como sistema, a autopoiese manifesta-se dentro de um dos seguintes meios:

- 1) **Composição** – Como interações recíprocas entre materiais composicionais, podendo ser, entre si, contrastantes ou similares (c.f. Adami, 2010);
- 2) **Interpretação** – Através de intenções interativas/colaborativas estabelecidas pelos pares (compositor – intérprete, intérprete – intérprete);
- 3) **Performance** – Através da ontogenia das relações entre ideias interpretativas que decorrem num espaço cronológico linear;
- 4) **Comunicação** – Na forma de interação entre conjuntos de elementos dentro de um sistema heterogêneo (e.x. sinergia de intenções entre compositor e intérprete para com ouvintes).

Do ponto 1 tiraremos o principal substrato para a discussão que se segue. Em concordância, Zamprónha (2000) propõe-nos uma relação *poiésica* entre escrita e escritura que vai ao encontro deste meio (composição) na medida em que a expande para outros campos.

O resultado de um processo de escritura da escrita é uma marca. Essa marca, por sua vez, pode ela mesma ser entendida como uma outra escrita sobre a qual uma outra escritura pode atuar e gerar uma outra marca. Essa outra marca gerada pode também ser entendida como uma escrita sobre a qual outra escritura atua para a geração de outra marca, e assim por diante. Por exemplo, as marcas que o compositor realiza através de sua escritura sobre a escrita no papel geram uma partitura. Esta partitura é um signo atualizado, uma marca, resultante da interação entre as possibilidades de escrita com as probabilidades da escritura do compositor, fruto de seus hábitos mentais e sensoriais que por si só já são eles mesmos outras marcas, de modo que não há um original, um primeiro. (p. 223)

A retroatividade proposta pelo autor é evidentemente autopoietica, ainda que esteja aqui representada pela constituição de marcas. É importante observar, neste sentido, o contexto ontogénico envolvido, que se evidencia sobretudo pela relação entre

possibilidade e probabilidade. À semelhança do que diz Zampronha, Mário Vieira de Carvalho (2001) estabelece uma relação interessante sobre os processos autopoiéticos na composição serialista europeia da segunda metade do século XX. O autor português defende o serialismo integral como sendo um sistema mecânico, em oposição à ideia de uma manipulação mais orgânica do material composicional. Pelas palavras do autor:

One could say that the composer was in this way placed in the position of an “observer” even before setting the series; in so far as the series was not really invented, but “given”, the activity of musical composition consisted in the observation of emerging systems and in the creation of conditions for their autopoietic development. (Vieira de Carvalho, 2001, p. 34)

É de destacar que Vieira de Carvalho (2001) propõe ainda uma perspetiva essencialmente contrária à perspetiva autopoiética por mim apresentada, mas que enriquece sobremaneira esta discussão:

In music, autopoiesis is therefore linked with the idea of separating the “work”, its composition, also its performance, from any fact immediately related to the human or social experience of the musician, from any conscious decision he or she might take. (Vieira de Carvalho, 2001, p. 34)

De facto, a ideia do afastamento entre compositor, processo e obra é pertinente nestes casos; porém, se desconsiderarmos a ideia de que toda a composição possui uma variável oculta (e, de certa forma, inseparável do processo) que só é revelada no momento da interpretação, descartaremos metade do fazer musical. Ora, por mais específico que seja a instrução *sígnica*¹⁴, há nela um espaço semântico que precisa ser aberto e defendido pelo intérprete e só através dele ela dialoga com a experiência performativa. Ou seja, neste texto, a perspetiva de Vieira de Carvalho restringe-se aos processos de composição e escrita, mas deixa de lado a atuação do intérprete. Ademais, há ainda uma consideração a ser levantada sobre o ocultismo do próprio processo criativo que, quer seja no que se refere ao serialismo integral, quer seja na música aleatória, envolve sempre uma variável subjetiva no processo criativo. Tanto o processo composicional que dá origem ao serialismo integral quanto ao da música aleatória são, segundo Vieira de Carvalho (2001), sistemas autopoiéticos. A razão explica-se pela

¹⁴ Relativo ao signo. O emprego da palavra *sígnico* advém da relação de proximidade desta tese com o trabalho de Edson Zampronha (2000). Ambas denotam a mesma conotação.

abstenção de qualquer atividade optativa (tanto objetiva quanto subjetiva) em detrimento do ego. São, portanto, dois lados de uma mesma moeda. Tal semelhança estética, como aponta Vieira de Carvalho (2001), pode ser também comprovada através das palavras de Tarasti (1994), quando este diz que “to [John] Cage, all music has already been written, it already exists, we only have to open ourselves and listen to it” (p. 281). Tarasti (1994) se refere aqui aos achados de Cage aquando da instituição da filosofia do Zen-budismo no seio do seu processo criativo/artístico, refletindo não só na produção de obras indeterminadas, mas numa abertura assertivamente revolucionária para a história da música. O que é pertinente nesta discussão é que ambas as perspetivas (a de Vieira de Carvalho e a minha) não se invalidam; simplesmente incidem prismas sobre fenómenos diferentes. Adami (2010), por sua vez, também se volta a favor de uma perspetiva mais aberta da autopoiese, porém não verbaliza claramente esta posição, limitando-se a avaliar estruturalmente a dinâmica dos materiais composicionais dentro do plano criativo. Não obstante, seus achados vão ao encontro das hipóteses aqui levantadas.

Em resumo, quer seja a nível da notação, quer a nível da performance, a interação entre intenções criativas inegavelmente deriva de uma rede autopoietica. Por esta lógica, a autopoiese trata de estabelecer e reafirmar laços atemporais de comunicação musical.

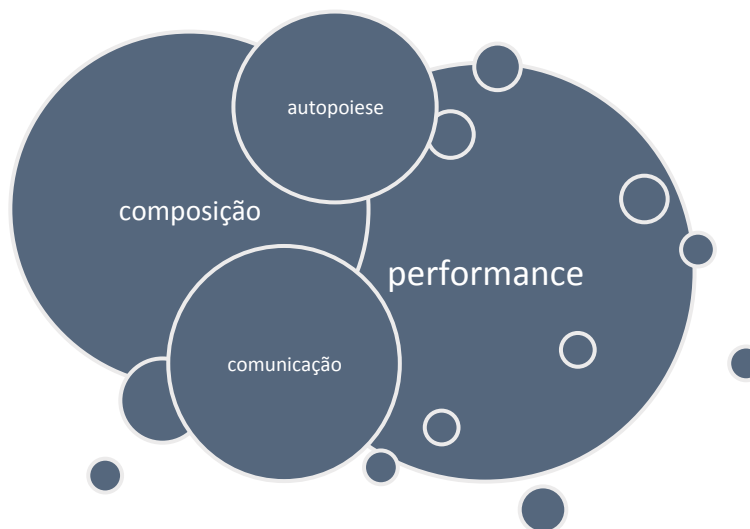


Figura 1. Sobreposição de conceitos.

Podemos, então, voltar às palavras de Stockhausen apresentadas no início desta secção e tirar algumas conclusões. Num primeiro momento percebemos que, segundo ele, a comunicação composicional não depende do seu status de (in)formador, mas da união

de diversas consciências envolvidas no processo musical. Ora, se por um lado temos a *personalidade criadora* (para parafrasear Stockhausen) como parte inerente e inseparável da obra (sendo ou não delimitada pelo poder de escrita) e, por outro lado, temos a manifestação interpretativa como resultado de um processo individual (Kramer, 2011) e circular (Morais, 2008), o fator decisivo na comunicação não será a verificação de um resultado sonoro que esteja de acordo com a partitura mas a fusão de múltiplas inteligências no decurso evolutivo da interpretação. Eis o porquê do estudo sobre comunicação ser de grande importância para as inter-relações entre compositor e intérprete. Conforme Mário Vieira de Carvalho (1999),

ao separar-se a obra, como ‘sistema autopoietico’, da subjetividade do compositor, a comunicação entre pessoas através da música [desaparece] e [dá] lugar, ou a uma espécie de comunicação transcendental (na qual o idealizado parceiro seria ou a natureza divinizada ou o universo), ou meramente à típica relação do consumidor para com a obra (na qual o parceiro é uma coisa). (p. 253)

Como veremos mais tarde no conceito de biografismo (secção 3.3), Stockhausen refere-se à personificação da vontade do *eu criador* como parte substancial da experiência composicional. Em música, esta personificação é resultado de um contínuo percurso de experiências interpessoais, de vivências¹⁵, de autorreflexão, de intuição e de autoconhecimento. Nasce, por fim, novas formas de comunicar e *inspirar outros espíritos*. E, como tal, nascem também novas formas de lidar com eventuais “problemas” de comunicação. Mas por que “problemas”? Porque somente uma pequena parte do que é comunicado é absorvido, ficando a maior parte oculta nos labirintos da própria obra. A escrita, por mais efetiva que seja, resguarda nela sempre um grau de dúvida, de imprecisão, ou, se quisermos, de indeterminação; tanto que compositores de grande envergadura veem a notação como sendo nefasta¹⁶ (Schaeffer *in* Zampronha, 2000). Doravante, uma perspectiva remodeladora tem-se instaurado no processo composicional

¹⁵ “Vivenciar significa, de início, ‘ainda estar vivo, quando algo acontece’. A partir daí a palavra vivenciar apresenta o tom da imediatividade com que se apreende algo real, em oposição àquilo que se pensa saber, mas que para o qual falta a credencial da vivência própria quer porque o tenhamos recebido de outros, porque venha do ouvir falar ou que o tenhamos deduzido, suposto ou imaginado. O vivenciado (*das Erlebte*) é sempre o que nós mesmos vivenciamos (*das Selbsterlebte*). Mas a forma ‘o vivenciado’ é usada também no sentido de designar o conteúdo permanente daquilo que é vivenciado. Esse conteúdo é como um rendimento ou resultado que ganha duração, peso e importância a partir da transitoriedade do vivenciar. Ambas as direções do significado encontram-se na base da palavra ‘vivência’, tanto a imediatividade que precede toda interpretação, elaboração e transmissão e que oferece apenas o suporte para a interpretação e a matéria para a configuração, quanto o rendimento transmitido por ela, seu resultado permanente”. (Gadamer, 2008, pp. 105-106)

¹⁶ Alguns destes compositores serão citados mais tarde (secção 2.2.1 desta tese).

atual, levando os compositores a repensar sobre o efeito dos processos que envolvem a notação das obras e a compreensão destas. Nesta nova perspectiva, a notação assume o papel de protagonista do fazer musical, afixando-se positiva e construtivamente. Veremos mais tarde como a notação não só influencia como envolve todo o ato composicional.

2.1.3 Síntese

Por fim, voltemos à questão da comunicação musical. É necessário questionar, num primeiro momento, a eficiência da comunicação sobretudo no âmbito das intenções criativas e recriativas. Neste sentido, a literatura, especialmente em autores como Cross (2005), Cohen (2005) e Juslin (2005) mostra que “musical communication is much more interactive and re-creative than is suggested by the idea of information being passed from one person (e.g. performer) to another (e.g. listener).” (Hargreaves, MacDonald, & Miell, 2005, p. 4). Se considerarmos a totalidade da sua eficiência, o que é percebido na comunicação é determinado por variáveis internas e externas àquele que comunica, formando um tecido de interconexões que dependerão também da capacidade de compreensão daquele que a frui. Neste caso, a ineficiência da comunicação confunde-se com a imprevisibilidade de grau da *compreensão*¹⁷. Não obstante, o pensamento Heideggeriano faz perceber que a natureza da compreensão pressupõe uma *estrutura circular de conhecimentos*, i.e., pressupõe que estejamos a tratar do conhecimento ampliado (conhecimento científico) que, por sua vez, abrange não só o domínio do conhecimento, mas também da coisa conhecida. O conhecimento não está meramente circunscrito a um conjunto de verdades, mas a uma dimensão holística da realidade da qual o conhecimento faz parte.

Re-creation in the performing arts requires an interpretative act aiming at the understanding of many aspects of the musical piece, its history, the tradition in which it was written, its structure, and the technical demands that they present for the performer. (Gadamer *in* Kedem, 2008, p. 38)

Restará saber o que é, de facto, assimilado deste tecido de interconexões. Haverá sempre uma transmissão, uma partilha, uma (in)formação e, deste modo, uma via comunicativa. Contudo, diferentemente da comunicação verbal, a comunicação musical

¹⁷ Veremos mais tarde como isto pode ser resolvido através da hermenêutica.

subsiste através de indagações que se reciclam constantemente (e.g. o que o compositor quis dizer com isso? Como devo interpretar esta música? Até que ponto a minha interpretação interfere na criação?). Para existir, a via comunicativa depende não só de fatores de ordem técnica (i.e., linguagem) mas também de ordem *poiésica* (i.e., produção artística). Além disso, enquanto a comunicação verbal remete-se normalmente a um objetivo claro e normativo, a comunicação musical só está completa quando é somada à vontade (leia-se devir) do intérprete e não pode ser explicada por outros meios que não a própria música¹⁸. Ela (a comunicação musical) é muito mais elástica do que a comunicação verbal porque não representa explicitamente um fim comum e ordinário, mas uma intrínseca cadeia de complexas intenções hipotéticas que, sozinhas, não são o que representam. Neste sentido, evoco a ideia do compositor belga Henri Pousseur sobre as linguagens (escritas) verbal e musical que certamente encontrará ressonância com a minha discussão sobre comunicação musical. Segue a citação na íntegra tal como aparece em Menezes (2002, p. 147):

Embora o material da língua seja, de certo modo, o mesmo que o material da música – o som com todas as suas variantes, a variante do tempo (articulação no tempo, no ritmo), a variante de altura, a variante de timbre, de dinâmica, de intensidade –, estas variantes foram sistematizadas e anotadas diferentemente. A notação da linguagem, o alfabeto, é uma notação principalmente centrada sobre o timbre. As vogais e as consoantes são a oposição dos sons e dos ruídos; a diferenciação de vogais realizando os diferentes timbres harmônicos, as diferentes composições espectrais etc., e as consoantes os diferentes tipos de ataques, de ruídos. Por outro lado, o fenômeno da entonação, da inflexão melódica, não está claramente representado na notação da linguagem, e quando surge o problema da sua notação para fins pedagógicos, tem-se sérias dificuldades. Em contrapartida, a música especializou-se na notação de relações de duração muito precisas, que não se notam também claramente na linguagem, e sobretudo relações de alturas, porque desenvolveu essas relações muito mais sistematicamente que a língua falada. (Pousseur, 1974, pp. 153-154)

¹⁸ Segundo Anderson (2013), “a score (or notation or composition) is a score (or notation or composition) if the culture uses it as a score (notation or composition). If we are to enjoy and value these scores, we should find a way to explaining them on their own terms.” (pp. 136-137)

Após a leitura deste trecho, voltamo-nos para a questão primária por detrás desta investigação: refere-se à incisão de uma perspectiva hermenêutica de ação atuando sobre dois paradigmas, um ontológico e outro ontogénico – isto é, a indeterminação da notação e o ineditismo das obras. Além destes, o prisma investigativo que aqui opera constitui em si um paradoxo, posto que a perspectiva hermenêutica parte do próprio compositor e não dos intérpretes. É com base nesta odisseia que levarei a cabo este trabalho. Doravante, auxiliado pelo estado da arte, a tese que se pretende levantar deverá incidir luz sobre algumas questões que se fazem presentes.

Do lado da escrita composicional:

- Poderá o compositor operar sobre o que é assimilado pelo intérprete? Se sim, a que prazo e de que forma?
- No caso da notação, será preciso utilizar meios extramusicais para a comunicação ter maior eficiência?
- O compositor deve recorrer a diferentes tipos de notação para estimular mais facilmente o pensamento interpretativo?

E do lado da hermenêutica:

- A aplicação da hermenêutica é restrita aos intérpretes ou ela pode contribuir também com o compositor? Se sim, de que forma?
- A hermenêutica, enquanto resultado de um processo individual, pode ser partilhada entre intérpretes?
- Pode-se desenvolver um pensamento hermenêutico em obras onde o intérprete não está familiarizado com a notação? Se sim, qual o benefício da hermenêutica no constructo da performance destas obras?

Por fim, nasce a pergunta central que sumariza a problemática: *de que forma a notação interage com o pensamento hermenêutico na construção da performance e de que forma este retorna à composição?*

Como hipótese, apresento uma situação que ao mesmo tempo se afasta e se aproxima do compositor. Ora, se um dos objetivos desta tese é a edificação da consciência hermenêutica e esta se dá sempre individualmente, o compositor não deveria intervir neste processo de forma alguma, sob o risco de induzir o percurso interpretativo e invalidar-se como pesquisa. A notação deveria ser, por si só, capaz de estimular os intérpretes a chegar ao objetivo musical pretendido. Em outras palavras, as partituras deveriam hipoteticamente autoexplicar-se. Por outro lado, a hermenêutica é somente válida quando há a participação e a interação dos três universos: compositor – intérprete

– partitura. Desta forma, não há só uma partitura, mas a própria existência de um criador que projeta uma interpretação mais ou menos fixa. A relação entre a projeção intrínseca de uma imagem sonora e a realidade dinâmica de uma performance possui uma variação circunstancial importante de ser discutida e posta à prova.

2.2 Notação

*“Num mundo em que tudo flui, aquilo que não se renova constitui um obstáculo,
um estorvo!”*

Hans-Joachim Koellreutter¹⁹

Nesta secção será discutida a notação como veículo de transmissão e transformação da intenção comunicativa e o paradigma da notação tradicional apontado por Edson Zampranha (2000). Como alternativa aos sistemas tradicionais de notação, são apresentados e discutidos os conceitos de indeterminação e notação alternativa.

2.2.1 Contexto

Começamos por elucidar o conceito de notação no contexto deste trabalho. Em linhas gerais, a notação é um fenómeno de materialização do fazer compositivo que, ao ganhar a dimensão física, estende seu alcance comunicativo e projeta uma força dinâmica sobre os processos de criação e recriação musical, tornando-se igualmente polissémica, concreta e simbiótica. A partir disso é fácil anuir que a notação musical compreende uma parte fundamental do processo de comunicação entre compositor e intérprete(s), visto que, pragmaticamente, estão nela representadas as principais imagens mentais dos sons idealizadas no decurso do processo de criação e projetadas para a performance. É evidente que há, tal como na poesia ou na pintura, inúmeras formas mais ou menos específicas de reportar as imagens mentais²⁰. Ainda que este trabalho não consiga reportar a totalidade das imagens mentais que ocorreram durante o processo de criação, é de referir que o objeto de discussão será, indubitavelmente, produto desta aferência.

¹⁹ Koellreutter in Brito, 2015, s/p.

²⁰ Neste trabalho não serão observadas todas essas formas.

De qualquer maneira, é possível perceber desde já a forma com que a notação se apresenta ao compositor como primeiro instrumento a participar do universo compositivo. Começamos por evidenciar uma citação de Brian Ferneyhough:

In spite of historical and geographical diversity, three elements seem to be inherent to any notational system (Ferneyhough, 1998, p. 3): the ability to offer a sound-picture of the events for which it stands, the need to offer all essential instructions for a concrete performance, and the conflation, mutual resonance or even collision of these two elements (sound-picture and performing instructions), incorporating an implied ideology of its own process of creation. (Ferneyhough *in* Assis, 2013, p. 7)

Efetivamente, esta citação sustenta-se na relação direta entre os processos de notação e criação. Todavia, ela não se aplica a todo o tipo de notação, uma vez que o *sound-picture* deve, em alguns casos, ser substituído por uma *practice-picture* ou ainda uma *action-picture* (Orning, 2013), como no caso da notação prescritiva, da qual falarei mais tarde. Ressalto, contudo, a opção do autor pelo termo “essenciais”, proferido por um compositor com uma notável complexidade gráfica de notação tal como Brian Ferneyhough.

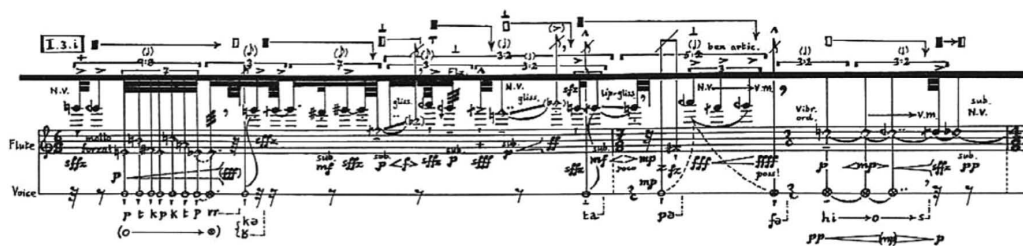


Figura 2. Excerto da partitura *Unity Capsule* (1973-76), de Brian Ferneyhough.

Este procedimento notacional é denominado por Zampronha (2000) como “supersaturação do signo”. Segundo Zampronha (2000), “a diversidade de capacidades técnicas dos intérpretes é que responderá por diferentes interpretações da obra. A instabilidade surge já que a partitura não determina exatamente o que será selecionado no processo de interpretação da obra pelo intérprete” (p. 244). Portanto,

se toda escritura (enquanto processo composicional mediada pela notação) encerra em si mesma um inevitável grau de ‘abertura’ no ato da leitura pelo intérprete (a qual da origem às diversas interpretações possíveis de uma determinada obra), Ferneyhough tende a potencializar este gancho de abertura inata da escrita para que, chegando a executar cerca de 50% do escrito, o intérprete acabe por realizar algo cuja complexidade exceda, em

seu resultado, o contexto sonoro que seria proveniente de uma escritura mais simples e comedida. Forçando a escritura no que a escrita possui de débil, obtém-se assim, um resultado consideravelmente mais complexo ao nível da próprio [sic] escuta, às custas, porém, de um desmedido esforço do intérprete humano. (Menezes, 1994, p. 426)

No mesmo sentido evocado pelas partituras de Ferneyhough, Vieira de Carvalho (2007) acrescenta que “não há texto musical algum, nem mesmo o mais minucioso (como os saídos das mãos dos compositores contemporâneos), tão inequivocadamente legível que dele decorra de imediato, ou sem mediação (*unvermittelt*), a sua interpretação adequada (*angemessene Interpretation*)” (p. 16). À semelhança destes trabalhos, a ideia de Ferneyhough é partilhada por esta tese sobretudo por sua qualidade sintática externada no que respeita a fusão ou colisão dos elementos. Diferentemente da divergência estético-ideológica, tal definição é comum a diversos compositores e complementa sobremaneira a perspetiva hermenêutica aqui tratada. Há, contudo, um senão: A notação, independentemente da ideologia, estética e pragmatismo, é essencialmente limitada porque é incapaz de concentrar nela os diversos níveis de instrução a que uma performance se sustenta. Sloboda (2005) provê um exemplo disso: “It is impossible to tell, just by examining a typical extract, which instrument the extract is intended for” (pp. 44-45). O generalismo das instruções sígnicas confere à partitura uma abstração calcada não na sua relação para com a performance mas na restrição das inter-relações entre seus próprios signos dentro do sistema escolhido. Ou seja, as instruções nela premidas evidenciam antes de tudo as relações entre sinais gráficos, desconsiderando, por conta disso, as condições fenomenológicas de cada interpretação. Por essa razão, a difusão da notação tradicional é predominante, pois é percebida por qualquer intérprete que lê²¹. Dada a validade polissêmica que o signo possui (independente do grau de especificidade), a instrução nela representada originará, efetivamente, ações performativas contrastantes consoante um conjunto de variáveis semânticas que estas instruções implicam. Da mesma forma, Jorge Correia (2007) nos revela que “a performance musical [...], para além de ser a condição *sinae qua non* da existência da obra musical, é também a sua mais completa apresentação, o seu derradeiro testemunho, pois é só através da performance que a obra musical ‘ganha vida’” (p. 67). Ainda conforme Sloboda (2005), fica claro que

²¹ Sloboda (2005) refere-se que a notação tradicional “is a lingua franca for all musicians, as understandable to a violinist as to a singer” (Sloboda, 2005, p. 45).

any musical notation system must code certain types of information about the music. It uses particular symbols in particular spatial arrangements to represent this information, and has a greater or lesser effectiveness in conveying this information to the reader in a manner consistent with his requirements. (p. 61)

Em tom de conclusão, Marília Laboisière (2007) reata esta discussão entre intenção (notação) e percepção (interpretação) ao colocar que

a essência, que é o segredo da música, ao interagir com o pessoal (intelectual, sensível e social), determina a singularidade interpretativa. Assim, por mais claros que sejam os signos, há neles uma obscuridade, uma lacunosidade que possibilita ao intérprete o alcance de seu objetivo, marcado pela intencionalidade de inserir-se num jogo de múltiplas possibilidades de decodificação mental em uma realização sonora, um mínimo de subjetividade num máximo de objetividade. (p. 51)

Eis o principal desafio da notação: chegar ao íntimo de cada intérprete²². Em parte, esta investigação busca facilitar esta incitação. É de deixar claro, contudo, que esta é uma intenção latente a qualquer compositores, independentemente do ponto de partida.

Via de regra, a notação, enquanto meio *poiésico* de expressão artística, afixa na escrita dois fenómenos:

- 1) *Apresentação* de informações técnico-interpretativas sobre as quais a performance (ou o intérprete, no caso das tablaturas) se orienta;
- 2) *Representação* de informações sobre as quais a experiência da criação incidiu, no próprio processo composicional, sua influência.

O primeiro caso refere-se à típica situação da escrita musical: Texto codificado de valor sígnico, podendo ser prescritivo ou descritivo²³. No segundo caso, a experiência da

²² Ainda que a tarefa de se aproximar do intérprete esteja, neste contexto, relacionada à uma perspectiva fenomenológica da notação e, portanto, circunscrita num contexto filosófico moderno com Husserl como principal expoente no princípio do século XX, tal aproximação já era abordada na filosofia grega clássica desde a antiguidade, e responde pelo nome de *psicagogia*. Diferentemente da escrita, a psicagogia refere-se à dialética como “a capacidade do discurso conduzir uma dada alma ao conhecimento de um dado objeto” (Zampranha, 2000, pp. 31-32). Segundo consta, “o orador deve conhecer o objeto a que se refere ao mesmo tempo em que conhece a alma a que se dirige. [...] [Portanto, fazer psicagogia é] realizar um discurso adaptado a uma alma específica de modo a transmitir um dado conhecimento” (Zampranha, 2000, p. 32).

²³ Uma definição mais clara destes conceitos é apresentada na secção 4.2.1 desta tese.

criação procura voltar-se para si mesma, avaliando implicitamente o constructo dos ideais de eloquência, dinâmica e retórica da própria linguagem²⁴. Ou seja, o conteúdo semântico da notação não se restringe às instruções de uma performance. Na medida em que situa o intérprete à escala interpretativa, o conteúdo semântico dialoga com a escritura e com a imagética da performance. É o que Ferneyhough refere como “implied ideology of its own process of creation” (Assis, 2013, p. 7). Metaforicamente, pode-se dizer que a partitura se assemelha à uma carta que contém uma mensagem destinada a ser percebida por quem a lê, sendo impossível abdicar, neste fenómeno, tanto da linguagem (enquanto ferramenta de comunicação) quanto do indivíduo que a escreve, com todas as suas peculiaridades inerentes. Jeanne Bamberger (2005) nos mostra que

when events are ‘turned into objects’, the representations of those events are necessarily partial and they are so in two senses: they are incomplete, and they favour, or are partial to certain aspects of the phenomena while ignoring others. Moreover, in being selective, communications [...] will guide the objects, events, and relations, sometimes even usurp, the selective attention of its communicants. In short, notations reflect a tacit ontological commitment [...]. Transformations [of music notation] over time can be characterized as a gradual emergence (invention) of systematic frameworks within which the noticeably invisible relations of pitch and time that are necessarily experienced as continuously going on, come to be represented as spatial, static, and invariant properties. (pp. 143-144)

Seguindo este raciocínio, podemos distinguir o sentido polissêmico e paradoxal da notação como sendo um conceito eco-sistêmico e dinâmico de sinais gráficos que serão empregados cuidadosamente pelo compositor porém passíveis de distintas interpretações. “As formas em que se apresenta o fenómeno musical são demasiadamente diferentes para serem comparadas: acontecimentos estáticos graficamente codificados confrontam-se com acontecimentos sonoros num tempo e fluidez acústica específicos” (Mauser, 2007, p. 38). Trata-se de um paradoxo, por certo, comum a qualquer músico que se proponha a ler uma partitura. É este paradoxo que originou esta investigação.

²⁴ Comparar com o conceito de *metalinguagem*, na qual utiliza-se uma linguagem distinta (normalmente descritiva) para apresentar, descrever ou representar outra linguagem.

Tal como na linha comunicativa, temos, na partitura, duas perspectivas distintas: a perspectiva do compositor (comunicador) e a do intérprete (interlocutor). Contudo, antes de discutir cada perspectiva isoladamente, ater-nos-emos por instantes à tarefa proposta por Lukas Foss de aproximar-se de uma abordagem transversal a ambas perspectivas. Segundo Foss, os compositores devem antes de mais “descobrir a gramática, o vocabulário e a notação” (Foss *in* Schwartz & Godfrey, 1999, p. 399) necessárias para criar, com a maior acuidade possível, a obra. Esta perspectiva tem o objetivo de aproximar o intérprete do material composicional através da precisão da escrita, mesmo que, para isso, o compositor esteja numa posição de constante adaptação. Contrariamente a esta perspectiva estão duas linhas de pensamento. Paul Griffiths (1987) aponta que a notação, por mais aberta que seja, “nada mais é que um prolongamento limitado de liberdades que sempre foram aceitas na música composta” uma vez que é impossível, segundo este autor, determinar cada detalhe sonoro da performance através da notação (p. 164). John Sloboda (2005) partilha a mesma opinião ao afirmar que a notação pode conter enormes variações quanto à especificidade e ao tipo da informação provida, e que o resultado dependerá destas variáveis. Barney Child provê-nos outro exemplo quando diz que não importa o quão indeterminada seja a obra, sua notação (enquanto documento que define parâmetros e hierarquias) será sempre fixa e invariável (Child *in* Schwartz & Godfrey, 1999). Ainda que a constituição física da interpretação (enquanto ato performativo) seja uma atividade aberta, sua notação (enquanto matéria) será sempre permanente. Tem-se, nestes dois últimos casos, uma perspectiva pragmática do processo de notação, uma vez que o trabalho do compositor não cai sobre o estudo da gramática e do vocabulário, mas na capacidade de confiar na interpretação hermenêutica do intérprete.

Em conformidade com a ratificação proposta por Read, a notação tradicional será, a partir daqui, tratada por notação ortocrónica²⁵ (Read *apud* Sloboda, 2005). Como veremos mais tarde, esta é a notação que mais facilmente desloca o compositor da liberdade criativa, porque assenta na apresentação de marcas e estereótipos. Ao questionarmos o alcance desse sistema por um prisma inquiridor, percebemos que seu constrangimento ortodoxo deixa pouca margem ao compositor para dialogar diretamente com o intérprete e com a hermenêutica. Logo, podemos afirmar que qualquer notação que seja inclusiva e que

²⁵ Sistema de escrita musical de “duração métrica e altura discreta.” (Zampronha, 2000, p. 80), também conhecida como notação simbólica (Stone, 1980), notação descritiva, (Kanno, 2007) ou notação precisa (Koellreutter, 1990). Equivale ao principal sistema de notação musical ocidental em vigor desde o século XVI. Sua fundamentação baseia-se na assertividade e na objetividade através da padronização (ou previsibilidade) dos materiais e da distinção dos elementos gráficos através da categorização das partes.

proporcione ao compositor e ao intérprete um terreno fértil para desenvolver sua ideia de maneira não-estereotipada possui um valor intrínseco agregado, uma vez que, desde a escritura, proporciona ao ato criativo a possibilidade de comportar a ideia sem se apoderar dela. Além disso, os compositores que se propõem a utilizar notações alternativas às notações tradicionais acabarão por questionar e reconsiderar, em algum momento, os sistemas de notação correntes²⁶, uma vez que o crescente número de variáveis estéticas e estilísticas aliado à tecnologia atual tornam-se agentes transformadores do pensamento composicional, criando raízes no âmago do processo criativo. Em suma,

não há um objeto fechado em si, uma coisa, uma entidade que seja externa e representada pela escrita. O que há é um campo de possibilidades que determina de modo não determinista sua própria constituição como objeto a partir da interação com hábitos de leitura e acaso. (Zampronha, 2000, p. 17)

Por outro lado, a visão tradicional da notação (tratada aqui como um paradigma) sustenta a ideia de que o fenómeno sonoro é exterior e posterior à escritura. Outrossim, a notação é posta em causa pela práxis composicional “apenas quando se discute sua imperfeição e consequentemente sua interferência no processo de comunicação entre compositor e intérprete” (Zampronha, 2000, p. 124). Portanto, torna-se evidente a necessidade de refletir sobre o resultado prático do processo composicional por uma perspetiva que abarque não somente o método, mas também a ação, o efeito e o significado da notação. Edson Zampronha, em seu livro *Notação, composição e representação: um novo paradigma da escritura musical* discute categoricamente estas questões.

2.2.2 Paradigma

Do ponto de vista tradicional da notação, o compositor é forçosamente levado a adaptar a ideia composicional a um sistema de escrita identificado pela literatura como tendencioso (Zampronha, 2000, p. 16) e condicionante (Clerc, 2013, p. 111). A ideia é exprimida em função do método ao qual foi submetida. A escrita que não consegue comportar a ideia é obrigada a ser reavaliada e o compositor vê-se obrigado a (1) moldá-la de acordo com o sistema através de “contorcionismos complexos” (Bhagwati, 2013, p. 167) ou (2)

²⁶ Lukas Foss refere que “notation has to be re-invented with almost every new sound and new rhythm” (Foss in Schwartz & Godfrey, 1999, p. 399).

desenvolver um novo sistema que suporte (ou ao menos que comporte) esta ideia. De acordo com este ponto de vista, a função da notação limita-se a registrar, de maneira precisa, os eventos sonoros (alturas, ritmos, articulações e dinâmicas) que construirão a performance. Barbosa (2008) relata que

a notação musical tradicional é um exemplo de representação hierarquizada do tempo, onde os compassos representam um nível global - blocos de tempo - que é organizado internamente como uma sequência de tempos - nível médio - que são, por sua vez, organizados internamente como uma sequência de subdivisões dos tempos - nível local. Há um nítido encapsulamento dos três níveis temporais: compassos → tempos → subdivisões. (p. 38)

Ainda que o autor se volte para questões relativas à temporalidade, este leva-nos a pensar que há, no cerne da notação tradicional, uma construção fundada a partir de aspetos limitadores da escrita – neste caso, a hierarquia e encapsulamento. Da mesma forma, o paradigma enunciado por Zampronha (2000) questiona a visão tradicional ao afirmar que esta é “nefasta [porque] direciona o pensamento musical ao mesmo tempo em que não permite a utilização de um pensamento diferente daquilo que ela se propõe a notar” (p. 38). De acordo com Zampronha, conclui-se que o paradigma induz o compositor a adequar a ação compositiva a um sistema sógnico específico que concorde com os parâmetros predefinidos por este sistema. A notação é, segundo o paradigma, vista como um código secundário e exterior à ideia, mas que trás em si todas as informações necessárias para o desenvolvimento da obra. Neste sentido, “a notação ideal, para o paradigma tradicional, é aquela que se apaga diante do objeto ao qual ela se refere, se anula diante dele, procura ser impercetível, procura não interferir, ser ausente” (Zampronha, 2000, p. 27).

A meu ver, tal paradoxo é ainda reforçado pelo encapsulamento de um pensamento ortodoxo de interpretação e, portanto, anti-hermenêutico²⁷. “A aceitação da tensão fundamental entre notação e sonoro define o fenómeno da execução musical de uma forma elementar: o ato da execução como pressuposto do sonoro tem de ser também objeto fundamental de cada processo hermenêutico” (Mauser, 2007, p. 40). Como vemos

²⁷ “Music presents the ideal case of interpretation; interpreting music is the paradigm of hermeneutics in general” (Kramer, 2011, p. 19).

aqui, a hermenêutica é responsável não só pela apresentação, mas também pela existência da própria obra, sem a qual só restam signos grafados sem significado (Kramer, 2011). Ainda, “no paradigma tradicional a notação é mero emprego de signos gráficos que representam coisas que supostamente não são elas mesmas, são cópias de cópias” (Zampronha, 2000, p. 125). A notação musical convencional é concebida sobre padrões pré-estabelecidos, tal como relata Pierre Schaeffer: “se nós empregamos a notação tradicional nós exprimiremos nossas ideias em função dos estereótipos” (Schaeffer, 1966, p. 493). Esta visão difusa que se instaura no pensamento musical é, não raro, uma fôrma na qual as ideias já nascem predestinadas a encaixarem-se uniformemente²⁸. Ainda que implícito nos seus discursos, Tarasti (1994) e Correia (2007) confirmam este pensamento. De acordo com Correia (2007), “no que diz respeito à determinação do sentido musical, as partituras possuem um papel muito modesto” (Correia, 2007, p. 66). Ou seja, elas (as partituras) não revelam o que pretendem. As partituras simplesmente representam um ideal que, para ser descoberto, deverá ser encontrado fora delas. Ao mesmo tempo, o intérprete percebe que é incidido sobre o sentido musical uma complexidade semântica que recai sobre a semiótica: “For structuralists and semioticians have demonstrated that no naive, direct expression of any subject exists, but that everything is conditioned by the codes and conventions of particular sign systems” (Tarasti, 1994, p. 277). Em suma, embora possuam uma ligação que as une (i.e. notação), a intenção, a apresentação e a representação são coisas diferentes.

Zampronha (2000) define quatro conceitos pelos quais a notação, no paradigma tradicional, se apoia. São eles:

1. Estabilidade
2. Reversibilidade
3. Previsibilidade
4. Imobilidade

Enquanto nos conceitos números um e quatro o signo permanece imutável na relação tempo-espço por afixar-se graficamente e por implicar uma assertividade quanto ao sentido representado, o segundo e o terceiro conceitos preveem, respetivamente, a codificação/descodificação das imagens mentais em signos e signos em objetos sonoros

²⁸ “O nefasto neste processo, conforme Schaeffer, é justamente o compositor não poder expressar coisas que não estejam previstas dentro dos estereótipos.” (Zampronha, 2000, p. 119)

e a capacidade destes últimos de serem percebidos enquanto texto e enquanto resultado de ações performativas. É certo que estes conceitos são também válidos na notação não tradicional, dada a sua validade polissêmica dentro dos processos composicionais. No entanto, o que me parece ser paradigmático aqui é a exclusão de outros conceitos tão regulares quanto estes, nomeadamente o acaso na criação e na performance, a imprevisibilidade da escrita e a possibilidade de diálogo entre partitura e intérprete, a aferição hermenêutica do fenómeno de interpretação livre, e finalmente, a possibilidade de o sentido ser duplamente duradouro e efêmero.

Edson Zampronha (2000) enumera uma série de exemplos extraídos da literatura que apontam para o paradigma da notação enquanto conceito limitador da ideia. De modo a reafirmar esta posição, selecionei ainda mais alguns exemplos da literatura não abordados por Zampronha. O primeiro exemplo que vai ao encontro da visão tradicional pode ser encontrado em *Exploring musical integrity and experimentation*²⁹, no qual Kathleen Coessens (2013) se refere à notação por uma perspetiva tradicional: “a score is a symbolically loaded reduction and radical translation of something very different, requiring a high level of not only symbolic but also contextual unraveling, understanding and translation”. (Coessens, 2013, p. 61). É de notar que a autora utiliza o termo *tradução*³⁰ para definir o processo de notação, sugerindo que a partitura não está no nível da intenção original e que há um distanciamento entre o ideal e seu resultado.

Vejamos agora outro exemplo, extraído do mesmo livro – o relato pessoal de Miguelángel Clerc (2013):

In my experience most of the performers with whom I collaborated wanted to have a traditional visual relation with the score. This doesn't mean they wanted to listen to what they saw, but they found it easier to follow instructions couched in musical notation even when the results were not sound-related. (p. 115)

Clerc (2013) atribui esta opção a questões de constrangimento temporal e da eficiência na produção de novas obras nos tempos atuais. Tudo isto requer, segundo ele, “soluções

²⁹ In *Sound & Score: Essays on sound, score and notation*. Leuven: Leuven University Press. pp. 61-66.

³⁰ Em alguns casos, o termo *translate* em inglês é traduzido para o português por *versão*.

rápidas” (*fast solutions*), e como efeito deve-se tender para a *praxis* das “partituras visualmente tradicionais” (Clerc, 2013, p. 115). Coessens (2013) explica esta questão ao escrever que “the translation processes, even if counterintuitive at a first approach, are so entrenched through learning and training that a performer draws of them more easily that on bodily linked with signals” (p. 66).

A visão paradigmática proposta por Edson Zampronha corrobora com a mesma problemática encontrada nestes casos. De modo a exemplificar a visão tradicional e o ponto de partida para uma (re)visão, Zampronha (2000) confronta o pensamento de Platão com o pensamento de Derrida³¹ como segue:

Para Platão há um objeto primeiro, original, representado pela escrita. A escrita representa algo que é externo e transcendente a ela mesma, diferente dela, e por isso mesmo é ineficiente para representá-lo. A notação ideal é a que distorce menos, é a que é mais fiel e exata possível. Para Derrida, por outro lado, não há um objeto original que seja representado. É a própria escrita que, através de representações e re-presentações, faz com que uma outra representação apareça como objeto representado [...]. A escrita não é então um código secundário que transmite algo transcendente a ele mesmo, mas é a própria condição de possibilidade para o surgimento daquilo que aparece como sentido: o sentido não existe independente da escrita. Portanto a escrita [...] é um potencial criativo, é a própria condição de possibilidade para a criação musical. (p. 37)

A visão platónica tem sido defendida publicamente por inúmeros compositores do século XX (Zampronha, 2000, p. 37), dentre eles Pierre Boulez em *Tempo, notação e código* (1985), Arnold Schoenberg em *Style and Idea* (1975), Pierre Schaeffer em *Traité des objets musicaux* (1966) e o próprio Karheinz Stockhausen em *Albet* (1979, pp. 29-33). De forma a dialogar com diferentes perspetivas, três hipóteses são possíveis para justificar a fixação neste modelo de representação composicional. A primeira sustenta-se na eficiência da comunicação. Nestes casos, os compositores optam por condicionar a liberdade de interpretação do intérprete encaixando a própria composição num sistema condicionante. Tal opção leva-os a criar uma resistência sobre qualquer processo de natureza indeterminada na escrita, uma vez que esta tem como premissa básica sugerir

³¹ É interessante observar o intervalo temporal de mais de dois mil anos entre os filósofos.

ao invés de determinar. A segunda hipótese, mais pragmática, refere-se aos compositores que optam por manter-se de acordo com o principal sistema de notação vigente, excluindo, por consequência, a possibilidade de avaliação e reformulação da notação. Para este grupo de compositores, o sistema tradicional é um mero veículo de transmissão do material composicional e, por conseguinte, obrigatoriamente suficiente para tal tarefa. A terceira hipótese é conferida exclusivamente aos intérpretes, uma vez que as etapas do processo composicional estão, na grande maioria das vezes, omissos aquando da leitura da partitura. Sua função será simplesmente guiar o intérprete para a performance. Para todos os efeitos, Zamprónha, ao referir-se sobre a comunicação intrínseca existente entre compositor e intérprete atesta que “só se houver correspondência entre os hábitos percetuais do compositor e do intérprete é que poderá haver coincidência naquilo que é valorizado por ambos” (Zamprónha, 2000, p. 47).

Chegamos finalmente a um ponto de rutura: a relação entre composição e interpretação transcende a partitura. Independentemente do sistema de notação adotado pelo compositor, sua ideia deverá ter um percurso libertador. É por vias deste pensamento libertador (e, portanto, multiplicador de possibilidades) que a notação torna a interpretação mais abrangente, ao mesmo tempo que torna a composição abrangente, o que de outra forma seria muito mais difícil. Mas enquanto a notação é vista tradicionalmente como um fenómeno dissociado do processo composicional, o conceito proposto por Zamprónha e Derrida³² defende justamente o contrário: a notação não é um fenómeno artístico independente mas um contínuo mediático e intermediador entre o compositor, a ideia e o intérprete. A função da notação é, portanto, dialogar com a ideia composicional, servindo igualmente como filtro, plataforma e itinerário da obra. A notação não guiará somente o intérprete; guiará primeiramente o compositor³³. Todavia, ao assumirmos que a ideia é passível de gradativas desconstruções e reconstruções, o que será exprimido através da escrita é apenas uma representação derivada da ideia inicial. Enquanto a desconstrução é dada pelo próprio compositor no momento em que opta por um sistema, a reconstrução dá-se pelo filtro da interpretação quer seja a nível da

³² Segundo Zamprónha (2000), o paradigma clássico começa com Descartes (1641, 1644), porém é J. Derrida, apoiado por J. Molino quem leva a discussão a cabo, formulando o conceito de paradigma (p. 48).

³³ Inclui-se aqui uma associação que, embora indireta, elucida esta afirmação. Ora, se, por um lado assumimos a ideia de que, “composing is notating” (Wuorinen *in* Schwartz & Godfrey, 1993, p. 405), e “notation not only reflects, but actually creates, the priorities that are crucial in the system” (Wishart *in* Ostersjö, 2008) e, por outro lado, “a composição alimenta o compositor, interferindo e indicando caminhos a serem tomados” (Adami, 2010, p. 80), podemos concluir que a notação, enquanto modelo e sistema, é de tal forma determinante para o processo de criação quanto o próprio ato compositivo.

explicação ou apresentação sígnica da semiótica, quer seja da *implicação* ou representação subjetiva da hermenêutica (Kramer, 2011). A música revigora-se infinitamente na medida em que ganha novos significados, transviando-se pelas situações únicas da experiência da performance. Não se trata de uma passagem da ideia, mas de um percurso remodelador e revigorante. Ora, se a composição distingue-se na música contemporânea pela afirmação do processo sobre o resultado³⁴ e a notação distingue e caracteriza este processo de maneira omnisciente, é evidente concluir que uma ideia composicional só se torna viva em forma de notação.

Aquilo que a notação musical representa não são objetos sonoros no mundo, mas representações mentais [...]. Ou seja, aquilo que os signos sobre suporte representam são outras representações (representações mentais). Ou ainda, aquilo que a representação representa é uma outra representação. Assim, a retirada da notação (do suporte) elimina a própria possibilidade de realização de uma obra. (Zampronha, 2000, p. 119)

Em resumo, a partitura é ao mesmo tempo produto do processo de notação e matéria-prima no processo composicional. No entanto, não é nem o compositor, nem o intérprete, nem o ouvinte quem detém a obra. A obra está, efetivamente, na composição, na interpretação e na performance.

Ainda que o intuito seja desenvolver um sistema de notação próprio, nenhuma tentativa de elaboração do mesmo será de todo inédita. A intenção deve ser sempre inclusiva e, ainda sim, restrita ao âmbito da linguagem. Trata-se, portanto, de uma reformulação adaptada de diversos sistemas já testados e validados em conjunto com algumas ideias inovadoras. Uma vez instituídos os processos de reflexão e reformulação da notação, “the score very soon ceased to be the mere perpetuator of a tradition, to become the instrument of elaboration of the musical work itself” (Charpentier *in* Bailey, 1992, p. 59).

Se considerarmos a grande aplicabilidade da notação no decurso da história da música, podemos até admitir que o sistema tradicional de notação contribuiu para a edificação dos padrões básicos das quais a música tomou forma e edificou-se. Todavia, com a mudança radical do paradigma clássico e a abertura de diversos compositores para uma

³⁴ “O fato de expor, escrever e experimentar processos de representação musical, será cada vez mais o tema da composição e não o objeto cristalizado” (Stockhausen *in* Monserrat, 1979, p. 33).

maior flexibilidade na composição e na performance, fica claro que a notação grafada (escrita) deixa de ser a base para tornar-se, à imagem do que ocorre com a poesia e da literatura, uma alavanca de projeção da ideia e um campo de experimentação. Tomemos novamente as palavras de Zampronha (2000)

A escrita não pode ser entendida como um simples código secundário que regista a intenção composicional. A escrita seria, na verdade, o próprio ambiente das possibilidades de construção dessa organização musical, da geração das escrituras [...]. A forma de escrita é que possibilita o surgimento de certas formas de escritura musical empregadas na composição. E essas escrituras não são aplicadas senão sobre a própria escrita, e não sobre algo além dela, já que a escrita não é um código secundário que representa coisas diferentes dela mesma, externas a ela, mas um sistema de representação que se identifica com o próprio contínuo sonoro sobre o qual a percepção coloca suas marcas, constitui seus átomos perceptivos. (p. 15)

O parágrafo acima sintetiza o pensamento de Zampronha acerca da notação. Para ele, o contínuo sonoro é quem define e constrói a notação, e não o contrário. A notação, por sua vez, é a dimensão técnica onde o pensamento composicional é representado. Com efeito, a imagética sonora não provém de uma figuração abstrata e meramente representativa da ideia composicional, mas da própria maneira de representá-la graficamente.

Em suma,

no paradigma tradicional a obra é uma forma pré-dada, mais estereotipada, como é a forma de que falamos, e utiliza mais procedimentos de reconhecimento. No novo paradigma a obra está mais no campo do perceber: A obra é a própria modelagem da percepção, é o próprio processo de construir aquilo que se percebe. É neste sentido que Chklovski diz que ‘a arte é o procedimento da representação insólita das coisas’, alongando a duração perceptual, e retardando a entrada dos estereótipos. (Zampronha, 2000, p. 242)

À guisa de conclusão deste tópico, cabem ainda as palavras de Igor Stravinsky (1996):

É nesse terreno que aprofundarei minhas raízes, plenamente convencido de que combinações que têm a seu dispor doze sons em cada oitava e todas as

possibilidades rítmicas me prometem riquezas que toda a atividade do gênio humano jamais será capaz de exaurir. (p. 64)

Vejamos então algumas formas menos prováveis de organizar tais combinações.

2.2.3 Indeterminismo

A par das revoluções artísticas que vigoravam no pensamento criativo do século passado, a instituição de uma notação musical que incitasse uma maior liberdade de ação ou “livre arbítrio” (Filho, 2008) proveio da necessidade de existir um movimento estético e ideológico que confrontasse a racionalidade radical do dodecafonismo e do serialismo integral onde o emprego de uma notação não-determinista era visto como um defeito técnico (Kutshke, 1999; Filho, 2008). Dos movimentos libertários provenientes desta renovação estética, o indeterminismo³⁵ foi, provavelmente, a que mais suscitou contestações por sua ideologia anarquista³⁶. As citadas contestações provinham da resistência em aceitar um ideal que rompia com a continuidade gradativa do pensamento composicional na qual a notação tradicional afiliava-se. Contudo, este preconceito foi-se diluindo gradativamente à medida que o indeterminismo se difundia no meio musical através do desvelamento e do crescente número de adeptos. Ironicamente, alguns compositores autoafirmados defensores de uma notação declaradamente lógica e racional acabaram por acatar alguns dos ideais anárquicos do indeterminismo em suas composições³⁷. E, diante disso, a necessidade de optar por uma notação que

³⁵ Ou indeterminação. Para este trabalho, atribui-se a terminologia descrita pelo seguinte verbete: “A term used by John Cage to describe music that does not follow a rigid notation but leave certain events to chance or allows performers to make their own decisions when performing it” (Dictionary of Music, 1995, p. 121). Similar é a definição de notação indeterminada, extraída de *Improvisation: its nature and practice in music*: “Indeterminate notation, which might be described as any kind of composition in which the composer deliberately relinquishes control of any element of the composition” (Bailey, 1993, p. 60). Contudo, *indeterminismo*, termo mais atual cunhado por Pedro Amorim de Oliveira Filho (2008) em substituição à indeterminação, parece aplicar-se melhor neste trabalho pois define com justeza o emprego desta proposta estética. O termo opõe-se ao *determinismo*. Deste ponto em diante, trataremos a indeterminação e a notação indeterminada como *indeterminismo e notação indeterminista*.

³⁶ O conceito de “anarquismo” encerra, num sentido genérico, cunho político e social que pouco ou nada tem a ver com a intenção aqui representada. Restrinjo-me, mais precisamente, ao seu sentido moral, representado por seu caráter revolucionário, e etimológico, representado pela recusa de uma hierarquia partidária (*anarkhos* - grego “sem governantes”). O termo interliga-se aqui à autogestão e liberdade de expressão.

³⁷ E.x. Pierre Boulez, Karlheinz Stockhausen, Iannis Xenakis, György Ligeti, dentre outros. O próprio John Cage, figura central na indeterminação musical, também pode ser incluído nesta lista se considerarmos a racionalização dos procedimentos composicionais baseados em estruturas rítmicas. Este modelo técnico-criativo, desenvolvido e empregado primeiramente em *First Construction (in metal)*, foi fundamental para a concepção de uma série de obras, perpetuando-se por 17 anos de criação musical e constitui sua primeira formulação de teoria composicional. O princípio estrutural de simetria entre comprimento de frase e secção deu o mote para o que Cage chamava “estrutura rítmica micro-macrocosmica” (Pritchett, 1996).

acompanhasse *pari passu* as ideias inovadoras que surgiam nesta época levou estes compositores a se depararem com um problema até então desconhecido pelas gerações predecessoras (Schwartz & Godfrey, 1999): a subjetividade pictórica da notação. Ora, se o indeterminismo andava a passo com ideais inovadores, esta problemática nada mais era do que o mote para a permissão de uma interpretação mais aberta, de forma a dialogar com os intérpretes mais proficuamente. Nesta ótica, é de frisar novamente³⁸ a imprevisibilidade e a impossibilidade do controlo absoluto como fatores inerentes ao fazer musical.

O indeterminismo tem por base redefinir o processo de escritura musical desde sua raiz “através da destruição da forma fixa e da aceitação do som como organismo autónomo” (Santana, 2005, p. 15). Desta forma, seu advento proporcionou à escritura musical a possibilidade de tornar-se matéria constituinte de um suporte instável e volátil, fazendo surgir, por conseguinte, obras abertas, móveis, em construção (Santana, 2005, p. 45). Não raro, a instituição do indeterminismo no processo composicional contribuiu sobremaneira para a reintegração de características fundamentalmente espontâneas e criativas na performance musical (Kutshke, 1999). Como resultado, aproximou-se o intérprete do processo criativo ao trazer de volta o exercício de uma interpretação baseada em competências improvisatórias³⁹ e atitudes fundamentalmente criativas, além de, assertivamente abrir margem ao acaso e à novidade (Filho, 2008). A aproximação do intérprete com a intenção criativa pode ser verificada através da construção de uma imagética sonora definida não só pelo material composicional (enquanto *gestalt*) mas pela própria condição efémera da notação. Ora, uma vez que “the conditioning effect of notation and music scores often defines musical creativity and the ways we imagine sounds” (Clerc, 2013, p. 113), a função da notação enquanto elemento de ligação não só deve representar o fenómeno da criação, mas determinar todo o contexto musical, já que impera sobre a ontogénese do processo de recriação. É sobretudo sobre este ponto que o indeterminismo procura manifestar seus ideais e estabelecer uma relação muito próxima entre compositor e intérprete. O intérprete deixa de ser um transmissor externo ao meio criativo e passa a ser um inventor tal como o compositor. Através da notação

³⁸ Ver secção 2.2.1 desta tese.

³⁹ O compositor Lukas Foss é frequentemente citado na literatura por sua contribuição investigativa sobre improvisação em grupo, sendo aqui destacado por Smith Brindle (1987) da seguinte forma: “Chamber improvisation lays the emphasis on the ‘performance’ resulting from the situation, and puts the responsibility for the choices squarely on the shoulders of the performer. It bypasses the composer. It is composition become performance, performer’s music” (p. 86).

indeterminista, “o intérprete passa a ter [...] uma função de coautoria” (Freixedas, 2015, p. 55). Sob o mesmo ponto de vista, o indeterminismo, “through a re-introduction of a certain amount of flexibility in the role of the performer, [provides] the possibility of affecting the creation of the music during its performance” (Bailey, 1993, p. 60).

No entanto, devo afirmar que não pretendo defender uma inversão hierárquica de valores entre compositor e intérprete. Esta opinião não foi e não acredito que seja o objetivo do indeterminismo, de todo. Como já disse, a razão para a existência de condições indeterministas na composição e na performance existe para provocar o aparecimento de situações musicais não premeditadas e momentaneamente espontâneas que podem não só atuar em pequenas flutuações interpretativas, mas naquilo que o compositor pretende tornar suscetível: a atuação e a interação de forças exteriores ao processo de invenção.

Se a ideologia da notação indeterminista tem por base a conceção, elaboração e performance de obras concebidas em um sentido de coletividade, sua abrangência social é certamente um fator de grande importância evolutiva. Para Christian Wolff, o indeterminismo estabelece uma relação íntima com a interação e a colaboração entre intérpretes, proporcionando, desta forma, um terreno fecundo de criação coletiva e comunicação entre os pares. Como resultado, os intérpretes sentem-se livres para criar espontaneamente num verdadeiro laboratório experimental (Wolff *in* Griffiths, 1987, p. 161).

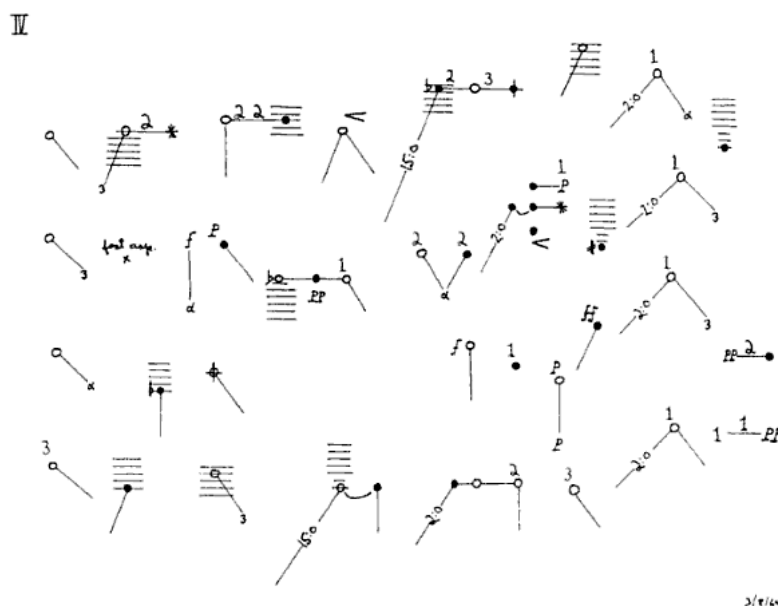


Figura 3. Excerto da partitura *For 1, 2, or 3 people* (1964), de Christian Wolff.

Neste ponto observam-se algumas relações de semelhança entre alguns conceitos levantados até aqui. Das bases do indeterminismo emergem conceitos de altruísmo e construtivismo mútuo que, conforme vimos, são elementos necessários para a instituição dos processos comunicativos (Neves, 2005). Ao contrário do que apontavam alguns compositores (Kutschke, 1999), estes conceitos nada tem a ver com a falta de habilidades técnicas composicionais. Ambos os conceitos (altruísmo e construtivismo mútuo) se relacionam também com a autopoiese. De facto, todos estes conceitos sustentam-se no princípio da autocriação e da autossustentabilidade. Pessoalmente, a fusão entre os conceitos até aqui abordados e a inclusão destes conceitos como base teórica da performance das obras compostas para esta investigação é o que se pretende com este trabalho.

Voltamo-nos mais uma vez para a literatura. Carl Bergstroem-Nielsen (2002) assina um levantamento bibliográfico online de quase mil entradas literárias sobre notação e improvisação (com grande enfoque para as notações alternativas). Está dividido em dois volumes: “*Experimental improvisation practice and notation 1945-1999: An annotated bibliography*” e “*Addenda 2000-*”. Para além deste material, Bergstroem-Nielsen mantém um arquivo online, o *International Improvised Music Archive (IIMA)*⁴⁰, contendo os dois volumes da bibliografia e mais uma série de outros textos sobre o assunto.

O compositor Haubenstock-Ramati escreveu um importante trabalho na década de 1960 sobre a relação entre determinismo e indeterminismo, porém não trata do assunto por estes termos; refere-se antes à relação entre notação e não-notação. Zampronha (2000) cita-o no seu livro, quando afirma que

o compositor [Haubenstock-Ramati] procura a invenção de uma representação gráfica que espelhe e faça reconhecível a ideia musical da obra. Reconhece que durante o processo composicional há uma interação entre ideia musical e maneira de escrevê-la. A partitura então é o resultado de um contínuo transformar de ideias musicais em notação no decorrer da escrita da obra. Mas a notação também é criada em função da ideia musical, já que estas ideias musicais não são mais expressas através de formas

⁴⁰ Disponível em <http://intuitivemusic.dk/iima/legno1uk.htm>

estáveis (notação convencional), e sim através de formas dinâmicas (notação imprecisa). (p, 133)

Frente a isto faz-se necessário recobrar algumas definições fundamentais. Em linhas gerais, o indeterminismo apresenta-se na composição musical de duas formas: operações de risco (*chance*) ou de escolha (*choice*). No primeiro caso, as decisões composicionais são tomadas com base no levantamento de dados obtidos por meios aleatórios (i.e., através de ferramentas randômicas de seleção) que se convertem em parâmetros performativos. Estabelecem-se, por conta disso, prescrições técnico-musicais orientadas por operações irracionais e ilógicas à consciência compositiva. Não obstante, o compositor é responsável por desenvolver e aplicar, segundo uma série de regras mais ou menos rígidas, os parâmetros para o levantamento dos dados. No segundo caso, o compositor deliberadamente concebe uma escrita que tem como premissa básica a dissolução do paradigma clássico da notação tradicional (notemos que, no primeiro caso, a obra é normalmente afixada dentro do sistema ortocrónico de notação, mas não necessariamente) centrando-se na capacidade de transformação e reformulação sintática dos sinais gráficos e na sua capacidade de explicação hermenêutica/semiótica por parte do intérprete. Nesta investigação não será abordado o primeiro caso⁴¹.

2.2.4 Notação alternativa

A literatura sobre notação alternativa é bastante extensa e possui uma significativa variedade de discussões que vão deste tratados de âmbito técnico até discussões psicológicas sobre cognição e estética da notação. Conforme Anderson (2013), as notações alternativas⁴² derivam-se da música experimental. Neste grupo estão o indeterminismo (ou, mais especificamente, a indeterminação Cageana), a primeira escola minimalista, os happenings, a improvisação baseada no grafismo, a música intuitiva de Stockhausen, dentre alguns outros. As notações alternativas são representadas, em linhas gerais, conforme o grau de objetividade/abstração das suas instruções, i.e., sua identidade é ditada pela tipologia da sinalética apresentada (constituições físicas e

⁴¹ Para uma descrição mais pormenorizada do indeterminismo em música e o primeiro caso citado, ver Filho (2008).

⁴² Ainda que falem referências, atribui-se a primeira utilização este termo à Earle Brown. O próprio compositor acabou por declarar, noutro momento, que achava o termo *sonic intention* mais apropriado. De qualquer das formas, utilizo a definição deste termo proposta por Virginia Anderson (2013, p. 131) porque acolhe conceitos como inovação, transformação, possibilidade e quebra de paradigma.

representativas). Embora as propriedades físicas do símbolo atuem diretamente sobre o pensamento composicional como resultado de um processo criativo independente, estas representações só serão consideradas como elementos musicais concretos quando o intérprete (na vasta aceção da palavra) incidir sobre eles uma “ação crítica interpretativa” (Kramer, 2011). Neste sentido, é de ressaltar o efeito de rutura sistémica que a ideologia indeterminista e as notações alternativas têm proporcionado à escritura musical nos últimos sessenta anos, sobretudo com o crescimento exponencial da informatização e das novas teorias da espacialização do som na música eletroacústica⁴³. Por certo, a notação acompanha os paradigmas do pensamento crítico-reflexivo, levando diversos compositores a desenvolver seus próprios meios de notação. John Sloboda, em *The uses of space in music notation* (2005) trata da notação como um processo de representações mentais, centrando-se na área da psicologia cognitiva. Segundo o autor, “the core concept [...] is that of ‘mental representations’—categorical and rule based abstractions from the complex music surface. The nature and functioning of these representations is the central concern of mainstream cognitive psychology” (p. vi). De modo a demonstrar um levantamento sintetizado das notações discutidas neste trabalho, proponho uma tipologia que subdivide-se em sete tipos ou géneros⁴⁴:

Tabela 1. Tipologia da notação.

Notação ortocrónica	Notação temporal	Notação proporcional	Notação por grelha	Forma <i>móvil</i>	Notação gráfica	Notação textual/verbal
Condiz com a notação tradicional/convencional	Representa geometricamente as durações. Organiza a componente temporal por meio de réguas e escalas de tempo	Espacializa os eventos de acordo com a disposição temporal, interrelacionando-os entre si e entre outros pontos de referência	Distribui metricamente os eventos dentro de matrizes, blocos, cubos ou retângulos	Impõe um processo de seleção circunstancial. Fragmentos são determinados (fixos) pela composição mas que se encaixam numa estrutura variável (móvel)	Representação gráfica do som expressa por meios pictóricos ou simbólicos. Abstrai da interpretação a componente objetiva, abrindo espaço para a improvisação	Descreve, em forma de texto, os ideais composicionais que construirão a performance

⁴³ Ver Penha (2014).

⁴⁴ Estes sistemas serão discutidos mais tarde, na segunda parte da tese.

Ainda que esta tipologia presuma especificidade, cada uma destas notações podem se valer de preceitos teóricos/estéticos provenientes de outras tipologias, não se restringindo, desta forma, à explicação sugerida. De facto, a literatura⁴⁵ apresenta inúmeras taxonomias, dentre as quais estabelecem-se relações de derivação entre, por exemplo, as notações temporal e proporcional (Brindle, 1987) ou ainda entre a notação determinada, indefinida e indeterminada (Antunes *in* Zampronha, 2000). De uma maneira exclusiva à esta investigação, pretendo, com esta tabela, apontar a forma com a qual estas notações se fazem valer no meu trabalho como compositor e investigador. São, portanto, descrições pessoais de como o sistema incide sobre a minha ideia composicional.

A tabela acima está organizada de modo a elencar gradualmente níveis de ação inventiva/interventiva: quanto mais aproximamo-nos do lado direito da tabela, menor é a similaridade com a sinalética musical tradicional e maior a necessidade de uma ação composicional notadamente transformadora. Afastamo-nos, por conta disso, do reconhecimento dos estereótipos e das marcas referidas por Zampronha (2000) estabelecidas pela objetividade da partitura. À guisa de exemplificação, pode-se explicar esta linearidade através da relação individualizada e social com os sinais. Enquanto do lado esquerdo há uma orientação normativa de grande abrangência, do lado direito há maior espaço para a subjetividade (e, portanto, para a individualidade).



Figura 4. Linearidade da ação criativa.

Na ação re-compositiva, o intérprete atua em um nível profundo da construção da performance, redefinindo a interpretação através de um fluxo de ideias substancialmente composicionais⁴⁶. Neste caso, o intérprete deve possuir um conhecimento tácito sobre os

⁴⁵ Ver Bergstroem-Nielsen (2002).

⁴⁶ O compositor Christian Wolff é certamente um dos principais responsáveis pelo estabelecimento do inteterminismo em música, tendo contribuído, ao lado de Cage, Feldman e Brown, com imensas investigações sobre o movimento estético, as técnicas composicionais e a fenomenologia do indeterminismo na performance. Em entrevista com Gross, Wolff diz que “composing is what you do at a table with paper and pencil and so forth. Someone like David Tudor would in fact, when he

fundamentos de uma estética composicional de base improvisatória evidentemente mais aguçado se comparado com um intérprete que não se propõe a interpretar obras desta natureza. Para estes últimos, o conhecimento passa antes por perceber aspetos históricos e estilísticos. Importa ressaltar, contudo, que não quero, de forma alguma, deixar subentendido qualquer opinião que ponha em causa a importância, a validade e a comunicabilidade da notação ortocrónica nos processos construtivos do fazer musical a atuar na composição, na interpretação e, principalmente, na performance.

Diferentemente das terminologias já citadas, Koellreutter (1990) apresenta-nos uma definição que encontra eco neste trabalho, ainda que destoe com as definições dos demais autores. Conforme pode-se observar na literatura escrita em português, a recorrência deste conceito é pertinente para um crescente número de autores⁴⁷, servindo-nos como um incontornável cabedal teórico sobre terminologia na música.

“Notação aproximada: Notação utilizada na música contemporânea. Grafa os signos sonoros de modo aproximado, isto é, não se preocupa com a exatidão de correspondência entre os símbolos e o som pretendido”. (p. 98)

Embora a definição de Koellreutter aponte para uma perspectiva essencialmente semiótica, sua validação é importante para a compreensão de alguns conceitos aqui apresentados, como por exemplo o indeterminismo. A conotação de abertura semântica atribuída pela descrição revela-se de modo imparcial, o que trás para si uma qualidade processual. Por outro lado, a descrição é falha porque, (1) tal como veremos mais tarde na discussão sobre as descrições das composições do *corpus*, não insere a perspectiva do intérprete na sua descrição, e (2) não condiz com a realidade ideológica destas composições, uma vez que há, de facto, uma preocupação com a exatidão de correspondência entre os símbolos e o som pretendido.

No entanto, é de notar que, enquanto a notação tradicional ou “precisa” (Koellreutter, 1990) aponta para uma maior especificidade de técnicas instrumentais/vocais e demanda uma especificidade técnica hermética, a notação aproximada, tributária da notação

prepared certain [indetermined] pieces, sit at a table with a paper and a pencil- he didn't sit at a piano. He took the 'composing' side of using these [indeterminate notated] scores.” (Wolff in Gross, 1998, disponível em <http://www.furious.com/perfect/christianwolff.html>).

⁴⁷ As definições das notações elaboradas por Koellreutter (1990) podem ser encontradas em trabalhos posteriores, nomeadamente Zampronha (2000), Barbosa (2008) e Freichedas (2015).

indeterminista, trabalha com a capacidade de representação da metáfora que se estabelece entre intérprete e obra. Ainda que esta notação proporcione uma vasta gama de possibilidades técnicas, o compositor confia ao intérprete a tarefa de utilizar a gama de conhecimentos técnicos e imaginativos que estão ao seu alcance para, daí, dialogar com elementos exteriores ao seu discurso interpretativo. Por conta disso, constitui-se uma interdependência – e, tal como vimos, uma rede autopoietica – entre os atores.

Conforme referi anteriormente, inúmeros autores⁴⁸ escreveram sobre formas de notação alternativa. Nestes trabalhos (separados cronologicamente por mais de cinquenta anos) estão registados os principais adventos das notações alternativas desenvolvidos ao longo do século XX e XXI. A importância deste material serve para fundamentar uma larga fração da parte teórica deste trabalho, servindo não só a título de informação, mas também como ferramenta de expansão das possibilidades composicionais, uma vez que demonstra diversos sistemas de notação, muitas vezes confrontando-os entre si. Contudo, pouco se fala, nestes textos, sobre os modos e da experiência da interpretação enquanto processo hermenêutico e é neste ponto que pretendo focar-me. Modestamente, pretendo, com este trabalho, contribuir para reverter esta deficiência literária.

⁴⁸ Dentre os quais cito Cage (1961, 1969), Behrman (1965), Cardew (1971), Karkoshka (1972), Stone (1980), Koellreutter (1990), Müller (1994), Kutschke (1999), Zampranha (2000), Bergstroem-Nielsen (2002), Sauer (2009), Clerc (2013), Coessens (2013), Bhagwati (2013), Anderson (2013) e recentemente Gottschalk (2016).

3. INTERPRETAÇÃO

Neste capítulo atendo-me a instituir um pensamento epistemológico acerca da interpretação e a fundamentar a construção de uma hermenêutica analógica que dialoga com a semiótica musical. Findadas as questões introdutórias, apresento o segundo paradigma da qual esta tese está construída: o paradigma da hermenêutica em notação tradicional. Desta forma, apresento as bases de uma nova perspectiva hermenêutica dentro do escopo deste trabalho à luz de outras duas correntes: o biografismo e o imanentismo. A secção encerra-se com uma discussão sobre os conceitos apresentados.

3.1 Contexto

O intérprete é o demiurgo⁴⁹ que pode penetrar os ínfimos pormenores da obra, tornando-se participante da essência da criação. A interpretação é um fenómeno de fidelidade ao compositor e o intérprete procura, com o máximo esquecimento de si, o que está na partitura. Mas, é na medida em que o intérprete é demiurgo que há uma inevitável infidelidade. O intérprete está com a obra, não é o compositor dela, o que quer dizer que as suas capacidades divinatórias, não podem senão transformar essa obra na sua obra. Do ponto de vista histórico, o intérprete está envolvido num *Zeitgeist* que o influencia e que estabelece as coordenadas de um gosto generalizado. (Pombo, 2001, p. 134)

Ao evocar este parágrafo como introdução à discussão, procurei corresponder o pensamento da autora com o pensamento de Stockhausen discutido no capítulo anterior. São claras as similaridades que se fazem valer em ambos os excertos. Ainda que os autores não partilhem do mesmo *métier* (um é músico e o outro é filósofo), destacam-se dois posicionamentos semelhantes, que passo a citar:

⁴⁹ Existem duas perspectivas controversas quanto à figura do demiurgo na história da humanidade: uma filosófica e outra religiosa. A definição platónica (filosófica) refere-se a este como um deus artista/criador responsável pela manutenção estética, pela organização do caos e pela exaltação de tudo quanto é belo no mundo. Já a definição gnóstica (religiosa) posiciona-se contrariamente à primeira perspectiva, acusando-o de veículo responsável pelas imperfeições do mundo. Ainda que este termo suscite, num primeiro momento, algum estranhamento, fica claro que a autora se refere ao demiurgo platónico.

- 1) **O intérprete como participante da essência da criação**, i.e., a assumida predileção pelo interesse nas faculdades criativas do intérprete;
- 2) **A possibilidade de transformação da obra**, i.e., a capacidade do intérprete de atenuar o caráter pragmático da intenção composicional representada pela objetividade da escrita, favorecendo a subjetividade da interpretação.

Tal como em Stockhausen, Fátima Pombo sugere uma reflexão sobre os limites da intenção interpretativa calcada num paradoxo⁵⁰ de natureza funcional, uma vez que ambos os textos propõem uma desconstrução das posições tradicionais do intérprete como simples meio de transmissão da ideia do compositor⁵¹. Pombo (2001) sugere ainda que as limitações de cada parte devem ser supridas sem necessidade de haver medidas hierárquicas ou herméticas. Nota-se, contudo, um direcionamento construtivo da intenção colaborativa na qual os limites da ação se complementam. Neste sentido, recobramos o conceito de autopoiese como sendo um fenómeno resultante de processos fundamentalmente colaborativos.

Há, em contrapartida, uma lacuna deixada pela autora no que concerne à *praxis* interpretativa, evidenciada pelo contexto histórico e pela antítese fidelidade-infidelidade. De um lado, a citada generalização estética acaba por coibir ideologias inovadoras, uma vez que se fixa no processo interpretativo tal como um filtro. Já do lado da antítese, o problema está em ‘esquecer-se de si’. Para a hermenêutica, tal perspetiva é fundamentalmente impeditiva e contra produtiva. O intérprete é, com efeito, um elemento fundamental na construção da retórica da obra, sem o qual o objetivo da criação perde o sentido. Como veremos a seguir, a hermenêutica busca estruturar-se através de uma dialética contínua do intérprete com a obra.

A problemática da fidelidade é também levantada por Sloboda (2005) da seguinte forma:

The performance tradition [...] talks of a performance's purpose as to be 'faithful to the composer's intentions'. In this tradition the key interpretative process is the detailed study of the score, accompanied (if the composer is no longer alive) by consultation of historical commentaries, and other markers of 'authenticity'. (p. 232)

⁵⁰ O estudo hermenêutico está centrado na dissolução deste paradoxo.

⁵¹ Marinho & Carvalho (2009) também propõem esta desconstrução em *Intention revised: from composition to performance*. Este mesmo artigo será discutido mais tarde.

De modo a contornar a problemática da fidelidade, as palavras de Sloboda aludem a uma clara atitude hermenêutica evidenciada pelo estudo mediático da partitura e, analogamente, pela emersão da compreensão histórica como princípios interpretativos⁵².

De acordo com a teoria Pierciana, a interpretação surge, grosso modo, a partir da leitura de um determinado texto, seguida do reconhecimento percetivo-cognitivo e crítico-comparativo do material e da consequente transformação dos sinais gráficos em signos e significados. Tal perspectiva equivale a teoria semiótica Pierciana. Em linhas gerais, a semiótica estrutura-se por três vias analíticas, a saber: “1) *Sintaxe* ou gramática da partitura – estrutura formal ou sintática; ordem e construção dos sinais dentro do sistema simbólico; 2) *Semântica* ou significação – relação entre construção dos signos e significado; e 3) *Ação pragmática* ou relação com a prática – os elementos técnicos da partitura oferecem acesso a uma percepção aural através de um processo físico” (Coessens, 2013). Contudo, conforme F. Monteiro (2007), J. Correia (2007), o espaço no qual decorre a transformação dos sinais gráficos em signos e significados não é compartilhada por todos os compositores em igual valor. De facto, a história da música nos mostra que o conceito de interpretar pode variar muito, sendo em alguns casos, até contraditório. Para Stravinsky, por exemplo, “music should be transmitted and not interpreted, because interpretation reveals the personality of the interpreter rather than of the author, and who can guarantee that such an executant will reflect the author’s vision without distortion?” (Stravinsky in Kedem, 2008, p. 41). Outros compositores que partilham a mesma opinião são Maurice Ravel, que não requer que sua música seja interpretada, mas somente tocada (Kedem, 2008) e Arnold Schoenberg: O intérprete é “totally unnecessary except as his interpretations make the music understandable to an audience unfortunate enough not to be able to read it in print” (Cook, 2003, p. 204). Ora, se interpretar pressupõe descobrir sentidos, o que estes compositores queriam é, ao preservar sua personalidade composicional e a *hierarquia do conteúdo* (Cook, 1999), não permitir que houvesse diferentes interpretações, mas sim um consenso definitivo, uma fórmula a ser estudada, assimilada e repetida. Tal contrassenso é ainda mais visível quando nos posicionamos do lado da premissa hermenêutica de que interpretação é uma faculdade nata a qualquer ser humano (Morais, 2014). Trata-se, portanto, de uma abordagem restrita da interpretação (de facto, nem o termo interpretar era admitido) que

⁵² Tais elementos correspondem à base da teoria hermenêutica encontrada nos trabalhos de Schleiermacher.

tolhe as escolhas do intérprete e o expõe forçosamente à aprovação não só do ideal do compositor, mas sobretudo de uma possível maneira “correta” de executá-la que naturalmente o distanciará de uma intenção genuína da interpretação. No entanto, por ser ela uma linguagem, a música não deveria implicar num processo interpretativo intencional? Para estes compositores é possível afirmar que a hermenêutica não deveria sequer existir.

Ao analisar o ambiente no qual Stravinsky, Ravel e Schoenberg inseriram-se e nele produziram suas obras, é fácil perceber o porquê das restrições interpretativas. Ora, um compositor que afirma que a “minha liberdade [...] consiste em mover-me dentro da estreita moldura que estabeleci para mim mesmo em cada um de meus empreendimentos [...]. Minha liberdade será tanto maior e mais significativa quanto mais estritamente eu estabelecer meu campo de atuação, e mais me cercar de obstáculos”; ou, indo mais além, afere que “quanto mais restrições nos impusermos, mais libertamos nossa personalidade dos grilhões que aprisionam o espírito” (Stravinsky, 1996, pp. 64-65), não pode senão restringir ao máximo aquele que se dispõe fazer parte do seu ambiente.

Em contrapartida, numa conotação bastante aproximada do ideal que defendo, Jorge Correia (2007), apoiado por autores tais como Kivy (1995), Small (1998) e Cook (1999), aponta para o sentido musical que converge da fusão entre intérprete e obra, como se vê abaixo.

Desde o caso extremo da improvisação livre (onde composição e performance parecem ser um e o mesmo processo) até a interpretação de, por exemplo, uma sonata de J. S. Bach, a performance varia imenso na sua relação com a composição. Mas esta variabilidade não implica que haja diferentes fontes de sentido, ou uma diferente instância ontológica na criação de sentido para cada indivíduo. O sentido musical é, em todos os casos, mais uma construção do que uma tradução ou uma reprodução; e a composição é em si própria, essencialmente, uma performance intencional e imaginada. (Correia, 2007, p. 67)

Assim, temos de um lado o radicalismo dos compositores citados acima e, de outro, compositores tais como John Cage, John Zorn, Philip Corner, Sylvano Bussotti e La Monte Young que, em suas obras, posicionaram-se a favor da transcendência do papel

do intérprete – uma interpretação abrangente com raízes no próprio processo de criação enquanto transformação do material sonoro. Em suma, trata-se de evocar um fenómeno único, pessoal e impermanente. A obra destes compositores certamente beneficiar-se-á de um pensamento interpretativo livre e, tal como defendido aqui, de bases hermenêuticas.

Frente ao exposto, vem à mente duas perguntas imediatas que emergem da discussão sobre liberdade e restrição interpretativa: (1) como pode o intérprete comunicar a ideia do compositor estando esta tão afastada de uma realidade tangente? E (2) há uma maneira de equilibrar liberdade e restrição? Para a primeira pergunta, devemos antes observar a que se propõe a notação indeterminista, o que nos leva de imediato à seguinte citação: “[...] a interpretação verdadeira é entendida como um processo inconcluso, mas é-o, antes de mais, porque a própria obra é um processo inconcluso” (Vieira de Carvalho, 2007, p. 19). Quanto à outra pergunta, acredito que as obras apresentadas neste trabalho são uma possível resposta.

Contudo, tais questionamentos voltam-se só para um dos lados da moeda (o lado do compositor). Se quisermos incidir uma visão mais global, teremos de, inevitavelmente, incluir o lado interpretativo e, atrelado a este, o lado performativo. Nesta perspetiva holística, a discussão sobre a notação enquanto fenómeno interino, ainda que representativo⁵³, funde-se com a intenção interpretativa de tornar este mesmo fenómeno algo verdadeiramente cíclico (em oposição à um sentido linear que é normalmente espectável em trabalhos na qual a opinião de um dos lados impera). Não raro, os trabalhos que abordam processos colaborativos por uma perspetiva dupla (composição- interpretação) funcionam como um elemento fundamental do estabelecimento de claros laços comunicativos e da construção de um sentido musical que não relega distinções imperativas entre os sujeitos. Trabalhos desta natureza tencionam atuar positivamente, conquanto possível, na produção de uma *praxis* interpretativa consciente, delineando modelos abrangentes de interpretação e nutrindo investigações sobre construções assistidas da performance, conforme se vê em diversas pesquisas⁵⁴ recentes. Dando um passo além, podemos afirmar que a incursão destes trabalhos no seio dos processos de

⁵³ A partitura será sempre um meio para se chegar à performance.

⁵⁴ Fitch & Heyde (2007), Vieira de Carvalho (2007), Osterson (2008), Marinho & Carvalho (2009, 2012), Orning (2013), Barret, M. S., Ford, A., Murphy, P., Pollett, P., Sellars, E., & Viney, L. (2014), Ivanovic (2014), Vieira (2016), dentre outros.

colaboração contribui positivamente tanto para a construção de uma interpretação mais coerente quanto para a composição, pelas razões demonstradas nesta tese (principalmente no que toca à comunicação musical).

Cumprе destacar, por fim, que o desequilíbrio entre posições pode trazer problemas sobretudo para os intérpretes se mantiverem seu objetivo focado exclusivamente no desenvolvimento técnico da performance. Como declara Bailey (1993), a performance musical está, para alguns, muitas vezes restrita à uma competência puramente mecânica calcada exclusivamente na virtude técnico-instrumental⁵⁵ e na preparação do intérprete para uma determinada tarefa. Segundo ele, a predileção por esta competência em sobreposição às outras⁵⁶ constitui um hábito castrador para a atividade criativa/recriativa, uma vez que “the biggest handicap inflicted by that training is the instilling of a deeply reverential attitude towards the creation of music, and the attitude, which unquestioningly accepts the physical and hierarchical separation of playing and creating” (Bailey, 1993, p. 67). Sloboda (2005) também discute⁵⁷ este assunto à luz da psicologia da performance, analisando esta questão sob uma perspectiva epistêmica da expressividade musical e refletindo sobre a incapacidade do intérprete em desenvolver níveis significativos de habilidades performativas. Como prova, Monteiro (2007) atesta que

uma interpretação mais estrita da partitura [...] colocará de lado o próprio título da obra e toda a vertente mística que [as obras musicais] encerra[m]: a capacidade comunicacional [...] poderá, eventualmente, perder-se na intransigência de uma execução mecânica dos ritmos, dos andamentos, das dinâmicas, dos timbres, das qualidades sonoras; perder-se-á a intransigência da própria partitura tida como suporte de um código exato. (p. 130)

Frente a estes pontos, resta-me colocar que a interpretação ainda é, em conformidade com alguns questionamentos aqui apontados, uma área de grande debate no cenário musical (possivelmente a área mais discutida atualmente). Ao analisá-la mais de perto,

⁵⁵ “*Highly skilled executant*” (Bailey, 1993, p. 67).

⁵⁶ E.x.: improvisação, experimentação, criação instantânea, acaso, etc. Sandeep Bhagwati (2013) introduz o termo “comprovisação” como forma contractiva dos termos improvisação e composição. Basicamente, “comprovisação” define-se como uma “criação musical predicada numa relevância estética que interconecta elementos independentes e performance contingente” (Bhagwati, 2013, p. 171).

⁵⁷ “The specific issue that I want to address in greater detail in this chapter is the distinction between technical and expressive aspects of music performance” (Sloboda, 2005, p. 276).

percebemos que é impossível chegarmos a ela por uma linha reta, uma vez que estaríamos desta forma fadados ao emprego da contradição e da repetição de ideias. Por fim, faz-se necessário restringir o campo epistemológico à uma área que se relacione com os objetivos traçados e que, ao mesmo tempo, proporcione à investigação a capacidade de tomar novos rumos. É aqui que entra a hermenêutica.

3.2 Hermenêutica musical

Entende-se por hermenêutica [...] uma teoria que conduz, por operações válidas cientificamente aplicadas a fenómenos estéticos, a uma profunda compreensão, desenvolvida em formas de racionalidade da música como arte. A hermenêutica reflete e possibilita caminhos para avançar de uma ‘compreensão reconhecida’ para uma ‘compreensão estética’ que, enquanto tal, se apresenta num processo contínuo e irrecuperável de transformação. Não se trata, portanto, de uma nova metodologia que fixe normas de compreensão, mas da tentativa de desenvolver um plano para possíveis aproximações a um conceito de compreensão. (Mauser, 2007, pp. 37-38)

No caso da música, a hermenêutica pode ser entendida como um conceito teórico que serve de base para que o intérprete construa a sua interpretação, afixando a *praxis* recreativa numa estrutura lógica de compreensão. Mas, para que isso ocorra, a hermenêutica não poderá prover fórmulas prontas. Embora a hermenêutica aponte para algumas premissas básicas de compreensão e contextualização de tudo o que envolve a percepção humana e seu entorno, o que vale para um intérprete não valerá para outro. Ao proporcionar a estes a possibilidade de criar técnicas de interpretação musical singulares, esta teoria dará suporte ao ato interpretativo através de uma abertura que, em última instância, beneficia tanto a composição quanto a performance.

Ainda que a hermenêutica suscite, ao longo das centenas de anos desde sua origem⁵⁸, questionamentos a nível epistemológico (Morais, 2014; Mantzavinos, 2016), importantes pensadores tem contribuído com a dissolução destes questionamentos, tais como

⁵⁸ Uma contextualização histórica da hermenêutica, passando pelos tipos de hermenêutica, nomeadamente as hermenêuticas teológica, jurídica e filosófica, bem como os principais autores que escreveram sobre este assunto no passado pode ser encontrada em Schleiermacher (2000) e Mantzavinos (2016).

Schleiermacher, Heidegger e Gadamer. Da obra destes, destaco *A hermenêutica da obra de arte*, (2010) e *Verdade e Método* (2008) de Hans-Georg Gadamer, *Hermenêutica, arte e técnica da interpretação*, de Friedrich D. E. Schleiermacher (2000) e *A origem da obra de Arte* (2005) de Martin Heidegger. Contudo, ainda que estes livros sejam obras de suma importância histórica, o estado da arte sobre a atuação da hermenêutica na performance musical é ainda incipiente, tal como relata Moraes (2014). Além disso, a necessidade de evidenciar trabalhos mais específicos na área da composição e performance levaram-me a uma série de autores e textos (a maioria sobre semiótica), dos quais procurei manter uma aproximação com dois hermeneutas da atualidade. Lawrence Kramer é um autor de respaldo no cenário da filosofia da música, tendo publicado uma série de artigos e livros sobre a interpretação. Em *Interpreting music* (Kramer, 2011) são discutidos diversos assuntos que compõem o campo de atuação da hermenêutica musical em ampla perspectiva. Destes assuntos, destaco o paralelo da hermenêutica com a modernidade, o historicismo clássico, a performance musical e a linguagem enquanto teoria da comunicação, para citar alguns. Para o autor, todos estes assuntos servem para elucidar com maior clareza o escopo de atuação da hermenêutica musical e sua fundamentação teórica. Outro trabalho de significativa importância para esta investigação é a tese de doutoramento apresentada à Universidade de São Paulo de Luciano Moraes (2014). O investigador brasileiro produz uma excelente tese sobre a hermenêutica musical desde sua evolução histórica até a atualidade passando por questões de ordem estética, epistêmica, metodológica e técnico-performativa. Neste trabalho, Moraes parte de um posicionamento fundamentalista em direção a uma discussão atual sobre a hermenêutica musical, propondo, como aplicação prática, um estudo centrado na análise de duas obras para guitarra solo.

Contudo, ainda que estes trabalhos constituam excelentes referências para a investigação que conduzo, suas ilações diferem do objetivo aqui proposto num ponto central, pois abordam um sistema de notação fundamentalmente paradigmático da notação musical (ver secção 2.2.2). Partindo do pressuposto que os objetivos da hermenêutica moderna é alcançar e demonstrar uma profunda compreensão de qualquer situação que implique e replique interpretação, podemos concluir que estes trabalhos precisam de ser atualizados pois não cobrem todo o âmbito da interpretação. A filosofia hermenêutica, principalmente em Heidegger, comprova que a interpretação não se limita somente ao texto, mas torna-se, antes, uma forma de nos relacionarmos com o mundo (Negru, 2007). Ora, se até o pai da hermenêutica moderna declara que “a hermenêutica

deveria [...] ser compreendida de um modo tão abrangente a ponto de incluir em si toda esfera da arte e sua problemática” (Gadamer, 2008, p. 231), é clara a necessidade de incluir esta disciplina no seio do estudo da interpretação musical, não só num contexto de obra histórica, mas principalmente na música contemporânea.

3.2.1 Paradigma

Em virtude da lacuna apontada acima, constata-se efetivamente que tal necessidade assenta na urgência em discutir a hermenêutica atuando sobre sistemas de notação que fogem aos moldes tradicionais, e nestes incluem-se a notação alternativa, quer seja ela indeterminista, gráfica, prescritiva, proporcional ou outra. Ora, se a hermenêutica se propõe a dar condições de liberdade ao intérprete, situando-o como elemento fundamental da interpretação, por que a literatura não discute sua aplicação em obras que buscam maior liberdade interpretativa? Deste ponto emerge, a partir do objeto técnico desta investigação (o *corpus* de obras) e do próprio estudo teórico, uma ideia clara do que vem a ser o objetivo deste trabalho. A hermenêutica que procuro debater nasce, portanto, da atividade de desconstruir o signo para, daí, reconstruir a interpretação, com base nos processos de leitura e percepção do texto notado (descodificação), comunicação e, fundamentalmente, de recriação interpretativa.

Cumprе notar que Mauser (2007) toca, ainda que muito superficialmente, na questão apontada acima, porém mostra-se igualmente recetivo à perspectiva ortodoxa da notação (em oposição ao primeiro paradigma levantado por esta tese). Segundo ele, a música indeterminista (geralmente é nesta que ocorrem os principais adventos notacionais) corrompe a hierarquia entre performance e notação ao recolocar “a dimensão do sonoro no caminho da negação crítica da primazia incondicional do texto notado, propondo uma condição nova e autónoma que, por sua vez, compromete e simultaneamente suspende, ainda que parcialmente, o carácter da obra musical” (Mauser, 2007, p. 39). O mesmo autor apresenta-nos um modelo teórico de estruturação de grande valia para a compreensão da hermenêutica, porém a utilização da notação indeterminista, segundo

ele, ultrapassa as possibilidades de aplicação deste modelo. Observemos o modelo de Siegfried Mauser (2007)⁵⁹:

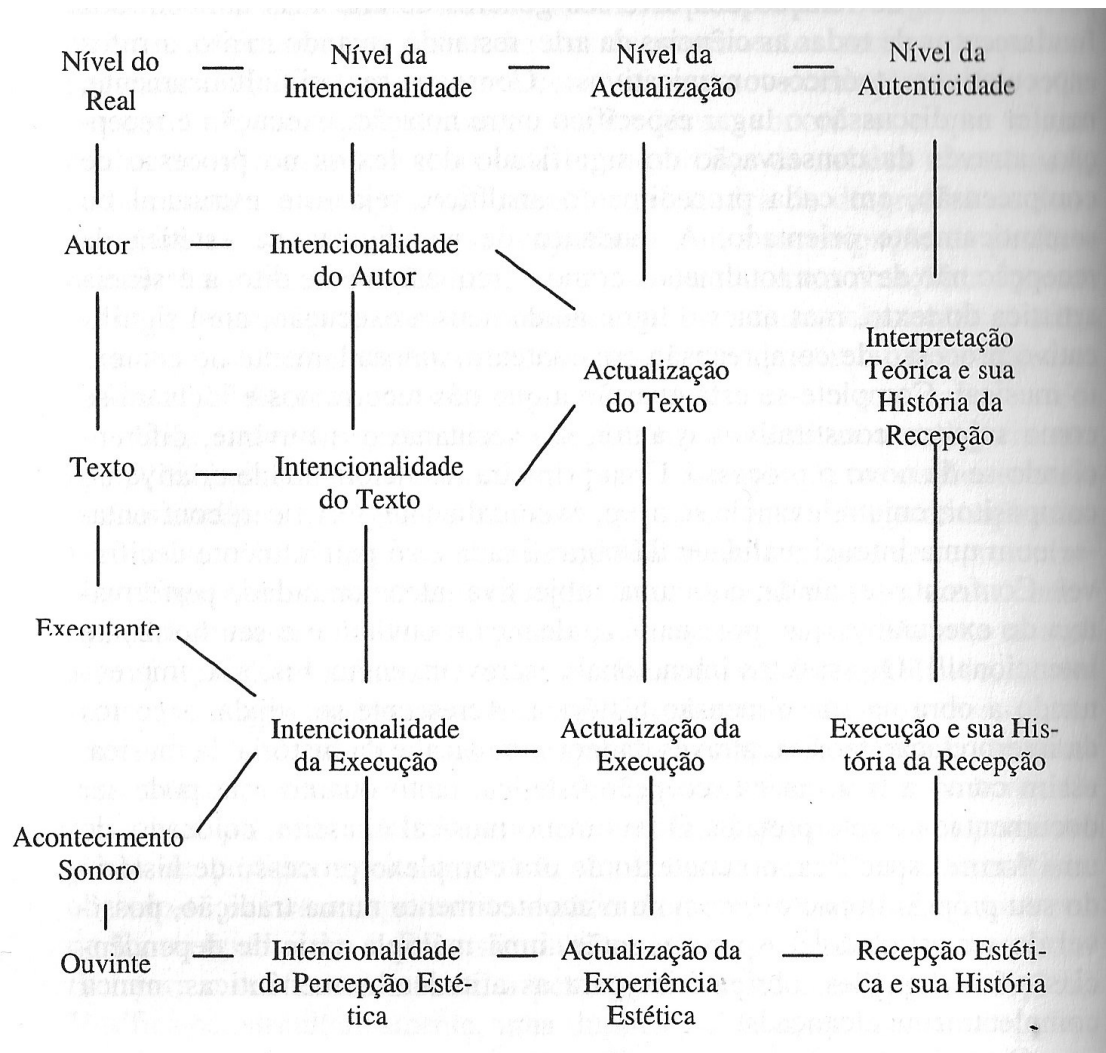


Figura 5. Modelo elaborado por Mauser (1994), apresentando uma múltipla série de dependências e interligações necessárias à construção da hermenêutica.

Ainda de acordo com o mesmo autor,

Uma primeira intencionalidade criativa do compositor, cuja relevância se deve, eventualmente, justificar, confronta-se com uma intencionalidade da

⁵⁹ Extraído do capítulo intitulado “Prolegómenos à fundamentação de uma hermenêutica musical” com tradução de Dora Pereira e Francisco Monteiro. O Texto original foi publicado em Gernot, G. & Mauser, S. (Eds.) (1994): *Musikalische Hermeneutik in Entwurf. Thesen und Diskussionen*. Laaber: Laaber-Verlag.

obra, fixada e só parcialmente decifrável⁶⁰ [...]. Confronta-se, ainda, com uma subjetiva intencionalidade performativa do executante [...]. Acrescente-se, ainda, aspectos da interpretação teórica, através da teoria musical e da história da música [historicismo], assim como a história da recepção estética, tanto quanto esta pode ser documentada e representada [...]. Aparece, então, uma múltipla série de dependências e interligações, obrigatórias para as atitudes hermenêuticas, nunca completamente alcançada. (Mauser, 2007, p. 41)

O modelo acima representa de maneira clara os diversos estádios percorridos durante a construção da performance. Nestes estádios, o enfoque recai sobre o contexto histórico envolvido nesta construção, relacionando diversos níveis da dimensão ontológica (estando, conquanto, mais próxima à hermenêutica clássica) da interpretação.

Findada a anunciação do paradigma da hermenêutica-em-obras-indeterministas, passo agora a estruturar a aplicação desta técnica dentro dos moldes constituintes desta investigação. Mas antes é preciso apurar, ainda que de modo sucinto, alguns preceitos norteadores.

A principal questão que se pretende expor aqui tem a ver com o paradoxo clássico da leitura hermenêutica. Tal como aponta Kramer (2011), a instituição de uma fundação hermenêutica não é nem possível nem sequer desejável. Ora, se o que se pretende é verificar uma estruturação da consciência hermenêutica através de um estudo que envolvam múltiplos casos, os resultados serão, naturalmente, imensamente contrastantes e relativos à uma determinada experiência. Portanto, a análise de qualquer fenómeno interpretativo que decorre num trabalho investigativo destas características restringir-se-á a reportar situações e mostrar caminhos tomados. Qualquer tentativa que busque estabelecer um padrão replicável acarretará, a meu ver, num afastamento da própria arguição hermenêutica. Como já mencionei, na hermenêutica as fórmulas são irrepetíveis.

⁶⁰ Zampronha (2000) discute a intencionalidade parcial da obra à luz de autores tais como Molino, Descartes, Sausurre e Francès.

Assim, no que toca a esta investigação, intento inicialmente definir uma base hermenêutica que, ao menos, fundamente os argumentos e sustente os objetivos deste trabalho para, depois, voltar-se novamente para o processo inicial de criação. Não obstante, a hermenêutica irá tratar de levar os objetivos pretendidos ao encontro de um método de análise consciente que justifique, ainda que pontualmente, a estrutura do pensamento investigativo aqui evocado.

In everyday parlance interpretation refers to the expression of a viewpoint based on a fixed predisposition – either a personal inclination or a system of belief. [...] The interpretation absorbs the specific matter it addresses into a generic order. It assumes that a certain meaning is transparently present in both the expressive form of the thing interpreted and in the language of the interpreter. (Kramer, 2011, pp. 1-2)

Este parágrafo, replicado pela própria definição de hermenêutica mencionada na introdução desta tese, manifesta-se sobretudo na arte de compreender e contextualizar aquilo que é expresso na linguagem oral ou escrita⁶¹, evidenciando o campo hermenêutico que pretendo atuar. Como se não bastasse, toda forma de expressão linguística tem uma relação dupla com a totalidade desta mesma linguagem e todo o pensamento do autor. Por esta razão, acredito que a hermenêutica possui duas partes que interligam-se – a gramática (epistemológica) e a psicológica (ontológica)⁶². Ambas, tal como é esperado, devem andar juntas em qualquer avaliação de base hermenêutica.

Ainda que a hermenêutica procure validar a interpretação humana enquanto ciência cognitiva em qualquer área do raciocínio humano, é na leitura de textos históricos, jurídicos, litúrgicos, filosóficos, e na própria obra de arte que ela encontra maior espaço (Gadamer, 2008). Principalmente no que toca aos primeiros casos, a prática da hermenêutica estrita pressupõe que mal-entendidos ocorrem normalmente, por isso o estudo denunciativo da compreensão é sempre necessário. A medida que avançamos para a subjetividade oculta nos meandros da arte, maior é a multiplicidade das

⁶¹ Ou, cf. Gadamer (2008): “A disciplina clássica que se ocupa da arte de compreender textos é a hermenêutica” (p. 231).

⁶² Cf. Mantzavinos (2016), “It is important to distinguish carefully between two levels of analysis, the ontological and the epistemological. [...] Although epistemological studies on hermeneutics can, they need not share these [*Dasein* e *Auslegung*] or any other commitments with respect to ontology. Epistemological approaches, either descriptive or normative, can start with problems of interpretation and propose solutions to the problems independently of the ontological constitution and structure that underlies each problem area” (§ 5).

interpretações. Assume-se, portanto, que o objetivo primário da hermenêutica é reconstituir a intenção do autor ao compreender o texto mais profundamente, independente da objetividade do texto. Lawrence Schmidt (2006) corrobora com esta ideia:

A hermenêutica é a arte de compreender o que outra pessoa quer dizer com suas expressões na linguagem. Precisamos saber sobre a linguagem que o autor usou: o lado gramatical. Também é preciso compreender como o autor pensava em referência à sua cultura e tempo histórico particulares: o lado psicológico. (p. 30)

À parte desta relação mais direta, no que se refere à relação de interpretação baseada na experiência da escuta de uma obra musical (portanto, a hermenêutica da audição enquanto atividade passiva de um determinado ouvinte), há um fator único e que torna esta experiência ainda mais subjetiva, que é o facto de haver um intérprete intermediário (o músico). A experiência é, com efeito, uma interpretação de uma interpretação, posto que já houve um processo interpretativo que antecedeu o instante da performance. Portanto, deve-se considerar não uma mas duas fases da hermenêutica: a leitura que o intérprete faz da obra e a leitura que o ouvinte faz do intérprete⁶³.

Kramer (2011) atesta que “music presents the ideal case of interpretation; interpreting music is the paradigm of hermeneutics in general” (p. 19). Tal perspectiva é também recorrente em Gadamer (2008, 2010), constituindo-se como um dos assuntos mais discutidos da hermenêutica pós-gadameriana. A interpretação é um fenómeno plástico que se modifica a medida que o estudo da hermenêutica se desenvolve e cria suas raízes na consciência interpretativa, quer seja na consciência do músico, quer seja no ouvinte. Por ser uma experiência do aqui-agora, a performance é construída a cada nova atuação da interpretação, a cada nova prática. Em tese, a hermenêutica apresenta-se como uma disciplina irrefutável do fazer musical, sem a qual a transformação perde sua consistência e validade nos meandros ocultos da própria interpretação, pois atua no íntimo da criação artística.

Interpretation in the hermeneutics sense – call it open interpretation – [...] aims not to reproduce its premises but to produce something different from them. It

⁶³ Moraes (2014) aborda esta questão de uma forma mais extensiva do que a forma aqui tratada.

depends on prior knowledge to be transformed in being used. Open interpretation concerns itself with phenomena in their singularity not their generality. It treats the object of interpretation more as event than as structure and always as the performance of human subject, not as fixed form independent of concrete human agency. (Kramer, 2011, p. 2)

Posicionando-se a par da hermenêutica, o músico-intérprete penetra com imparcialidade no universo interior da obra, sem espezinhar qualquer preceito, transformando, através da soma de interesses, os signos em interpretação e interpretação em obra. Daí que, a ele, cabe primeiramente trazer dos matizes do inconsciente do compositor a intenção comunicativa. Tal como já mencionei antes, a escrita limita-se a representar uma ideia ainda não fechada do imaginário criativo, restringindo-se dentro dos limites da notação. Pela ótica da hermenêutica que procuro a apresentar, a ideia, por mais específica que seja, não consegue se encaixar dentro de uma escrita fechada, exatamente porque precisa de outras ideias para tomar vida. Mais, a notação, na sua tríplice concepção ação-técnica-processo, não consegue incluir (leia-se representar) todas as possibilidades de interpretação da ideia e fazer com que a partitura consiga expressar e incluir todas estas possibilidades. O processo de notação será sempre uma tentativa de neutralidade e equilíbrio entre o que se pretende e o que permite.

A hermenêutica diz que o intérprete é responsável por responder as perguntas e por preencher as lacunas do texto, partindo do pressuposto de que a interpretação do texto é ilimitada. Não se trata de um “não ser capaz de dizer” por parte do compositor. Trata-se, indubitavelmente, de uma colaboração implícita, porém conhecida que dá forma à música. Com efeito, será através da hermenêutica que a interpretação encontrará uma hipótese de resposta para completar estas tentativas de neutralidade e equilíbrio. Neste passo, a relação compositor e intérprete se revestirá de uma inter-conetividade entre duas inteligências que se combinam para formar e esclarecer concomitantemente o pretendido, estando a hermenêutica a servir como uma lupa que expande o ponto de visão do intérprete.

Não obstante, assim como o processo composicional pode estabelecer uma luta entre forças de natureza criativa, o meio e o acaso podem facilmente interferir na experiência,

neste caso, efêmera da interpretação. Ao mesmo tempo, o hermetismo⁶⁴ da escrita dá à interpretação a possibilidade de criar, por si só, algo novo (ainda que restrita aos limites do círculo hermenêutico) que mesmo o compositor desconheça. O que quero dizer com isso é que ocorre uma fusão entre os diversos pontos que unem uma interpretação: A fusão retrogradativa da hermenêutica e da autopoiese a gerar um sistema autorregulador da performance⁶⁵.



Figura 6. Relação entre autopoiese e hermenêutica.

Em linhas gerais, o *círculo hermenêutico* diz que a interpretação não pode ir além do espaço previamente aberto pela compreensão (Morais, 2014). Como leitura futura, consultar *Verdade e Método* de Gadamer (2008) para uma completa explicação sobre o círculo hermenêutico e o problema dos preconceitos como condição da compreensão (vol. I, p. 354). Posto isto, intento questionar, num primeiro momento, a característica principal da interpretação musical na distinção entre fundamentação subjetiva (ou aberta) e objetiva (ou literal) da *praxis*, já que, na base da intervenção hermenêutica da expressão artística situa-se a pergunta: como interpretar uma ação performativa⁶⁶? A partir das inter-relações estabelecidas entre os diversos níveis sógnicos da qual a hermenêutica (por vezes auxiliada pela semiótica) toma forma, uma relação de prioridades na interpretação emerge do estudo da performance musical. Tal relação implica um movimento de progressão gradual entre objetividade e subjetividade. Num segundo momento, será necessário verificar a escala ou a variação pela qual a intenção criativa é perpassada. A figura abaixo elucida esta escala.

⁶⁴ O uso do termo remete aos enigmas que decorrem da emancipação do ato compositivo como resultado de um processo proveniente das decisões de um único indivíduo num determinado momento.

⁶⁵ O próprio conceito de *círculo* também pressupõe retro-alimentação. É, por conta disso, um sistema autopoietico.

⁶⁶ Moraes (2014) também discute este assunto em seu trabalho.

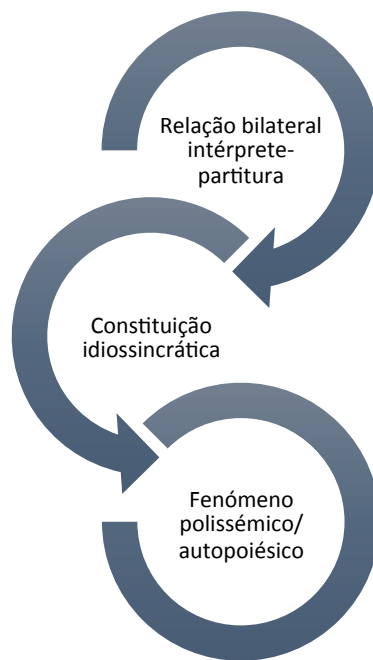


Figura 7. Prioridades na interpretação.

Enquanto o ponto mais acima compreende os casos de direcionalidade e descodificação sígnica, implicando, pejorativamente, uma hierarquia entre obra (original) e interpretação (cópia), o ponto médio inclui a individualidade da atuação do intérprete e a reação autónoma frente ao estímulo. Este ponto é, na verdade, uma passagem entre os extremos, não constituindo, de facto, uma situação de permanência. No terceiro caso (mais abaixo), a interpretação refaz-se pela fusão dos interesses, objetivos, experiências e ideologias dos atores envolvidos. Neste último caso, a interpretação transcende os casos anteriores, constituindo, por si só, um sistema cíclico complexo de evolução e transformação dos modos de operação. Importa notar que a incursão da consciência hermenêutica surge na transição entre os dois últimos pontos abordados. Ainda que o propósito a que este trabalho se sustenta relaciona-se com a validação do fenómeno, deve-se, conquanto, abordar superficialmente os outros dois.

Em suma, estes argumentos levaram-me a estabelecer uma relação hipotética entre a hermenêutica como alavanca propulsora do sentido e a busca constante da condição autopoiética da interação, ainda que tal relação só possa ser operada na forma de uma validação pontual.

Conforme já mencionado, um fator de grande importância a ser discutido é a relação que se estabelece nos processos interpretativos entre semiótica e hermenêutica. Embora

nesta investigação haja um predomínio da hermenêutica, a tentativa de unificar estas duas perspetivas aparentemente disjuntas (Kramer, 2011) é, neste estudo, validada pelo facto de se tratar de composições de notação indeterminista. Ou seja, o indeterminismo da notação requer da interpretação uma perspetiva analítica dupla, assegurada pelo domínio de ambas as competências. Todavia, conforme veremos a seguir, o que é duplo e aparentemente antagónico não deverá estar necessariamente disjunto.

3.2.2 Semiótica musical

Findada a explicação sobre as bases da construção hermenêutica, abro agora um parêntesis nesta discussão para apontar algumas características sobre a semiótica, que, a meu ver, muito tem a contribuir com não só com este trabalho, mas com toda a hermenêutica moderna. Se, como vimos, do lado da hermenêutica musical a literatura ainda está em fase de desenvolvimento, do lado da semiótica musical, a literatura pareceu-me claramente mais volumosa, direccionando-se não às generalidades mas aos diversos “tipos de semiótica”, como por exemplo a semiótica formal (estruturalista ou cognitiva), a semiótica musical, a biosemiótica e a semiótica computacional (Fernandes, 2014). Dos vários autores pesquisados, os trabalhos autorais e editoriais de Eero Tarasti (1994, 1995, 2001) constituem um importante cabedal teórico para uma fundamentação segura desta teoria. Os livros de Tarasti destacam-se no levantamento bibliográfico sobretudo por incluir correlatos que tangem a teoria hermenêutica, nomeadamente a inclusão de questionamentos epistemológicos sobre comunicação musical⁶⁷ e interação entre compositor e intérprete. Por exemplo, em *A theory of musical semiotics* (1994), Tarasti parece afastar-se dos moldes tradicionais da semiótica peirceana quando atribui a ela uma relação de construção gradativa de conhecimento ao dizer que “what is essential is not the inner organization of the sign but its functioning as a part of the semiosphere, a continuum of signs” (p. xiv). Este pensamento, ainda que se restrinja às relações basilares da construção semiótica, tenciona aproximar o pensamento sistémico à uma perspetiva mais globalizante e, em contrapartida, menos ortodoxa. De certa forma, Tarasti aproxima-se de uma perspetiva hermenêutica da interpretação, já que incide sobre a matéria uma perspetiva que permite a inserção de um conjunto de elementos sógnicos progressivos da mesma forma que os abandona quando necessário.

⁶⁷ Para uma perspetiva semiótica da comunicação musical ver ainda, por exemplo, Clarke (1995, 1998), Dowling & Harwood (1986), Zamprónha (2000), Anderson (2013), Coessens (2013), Monelle (2014) e Fernandes (2014).

I have always tried to avoid building a musical semiotic theory that might be completely coherent, systematic and logical as a theory – in the words of Louis Hjelmslev, exhaustive, noncontradictory, and economical – but that can be applied only in extremely primitive musical situations. (Tarasti, 1994, p. xiv)

Por outro lado, há certos padrões semióticos que ainda se mantem operantes neste texto, nomeadamente a objetividade metodológica estruturalista: “My analyses aim for the theoretical rigor and formalization” (p. xv). Ao atestar que uma possível subjetividade poderia levá-lo a ser mal compreendido e, desta forma, proferir ideais controversos, Tarasti busca um equilíbrio entre a objetividade e a subjetividade da interpretação. Basta vermos a relação sobre o imaginário musical⁶⁸ evocado pelo autor e sua continuidade enquanto processo composicional: “The first ‘translation’ occurs in the composer’s mind, with the transformation of his and her musical ideal in to visual notation” (p. 4). Infelizmente o autor não prossegue com a discussão, o que seria deveras enriquecedor para o presente trabalho. Acredito que sua grande contribuição para a área da semiótica musical está na tentativa de fundamentar o pensamento semiótico no que ele chama de “Iconic approach to music”: métodos anti-reducionistas (em oposição à teoria estruturalista) cujos proponentes defendem que a música não deve ser reduzida a “abstract categories that function outside the musical process, but that the significance of music is ‘iconic’, based strictly on itself. This view emphasizes the gestural nature of music as something sensory, as a process” (p. 5). Basicamente, Tarasti se refere aqui à relação saussuriana de significante e significado (ou ainda o que Hjelmslev (1961) trata como “expression and content”)⁶⁹. Esta condição, ainda que proveniente de uma perspectiva fundamentalmente abrangente, ganha eco nesta investigação, tendo contribuído significativamente.

Como disse, um ponto indispensável a ser discutido e que se faz pertinente neste momento é a relação comparativa entre a semiótica e a hermenêutica. De modo a estabelecer relações entre estas disciplinas, é necessário compreender desde já como as leis semióticas (enquanto elemento sónico e suas derivadas prescritas por Peirce: *representamen*, objeto e interpretante) atuam no processo de interpretação

⁶⁸ “Musical modes” é o termo utilizado pelo autor.

⁶⁹ Cf. Tarasti (1994), “unlike Pierce, who viewed signs as trichotomies, Saussure and Hjelmslev view them as two-sided. Very roughly, the signifier is the material (sounding or written) side of the sign; the signified is the thought or concept for which it stands. In music, the signified may be a modality; e.g., a rapid ascending chromatic line can arouse a positive value of ‘will’ (p. 304).

hermenêutica. Não pretendo elaborar explicações sobre a classificação triádica de Peirce e tampouco na relação cognitiva significante-significado-representante. Cinjo-me, porém, sob pena de afastar-me de uma fundamentação hermenêutica, a apresentar superficialmente alguns pareceres sobre semiótica musical contemplados por este trabalho.

Anderson (2013) atesta que uma análise semiótica deve estar firmada sobre de três diretivas linguísticas: sintaxe, semântica e ação pragmática. Dentro desta classificação por ela proposta, os sistemas sígnicos (objetos principais de análise semiótica) “can be classified according to their physical channels or modes: whether their expressions belong to the visual sense (gestures, mime, writing, plastic arts, etc.), the auditory sense (spoken language, music, etc.), or tactile sense (the language of the blind)” (Tarasti, 1994, p. 4).

Com base na teoria estruturalista de elaboração sistêmica do signo validada por Peirce e os demais semioticistas que defendem uma base sígnica triádica (ver, por exemplo, Santaella, 1992, 1995 e Noth, 1990), podemos elaborar uma breve terminologia de base semiótica ajustada à esta investigação, tal como segue:

1. Sinal → Descrição de como um parâmetro varia como função física de outro parâmetro;
2. Signo → Significação. Processo dinâmico de representação mental dos sinais.
3. Sinalética → Conjunto dos signos ou sinais que compõem um sistema de sinalização ou comunicação. Estudo ou uso dos sinais;
4. Sistema → Processo que produz um sinal de saída em resposta a um sinal de entrada.

Abaixo está o esquema de como esta terminologia interage para a construção da teoria e a forma na qual estão organizados os níveis de percepção de todo o processo.

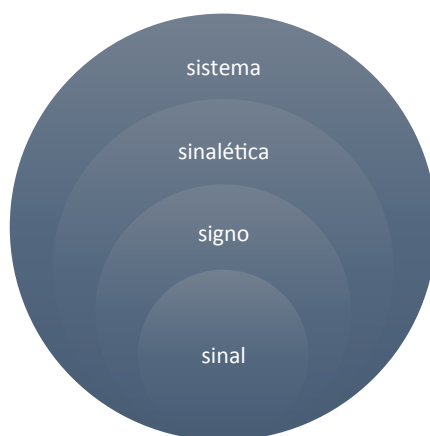


Figura 8. De sinal a sistema.

Para Koellreutter (1990), o signo é um “sinal que se refere a alguma coisa fora de si mesmo”⁷⁰ (p. 118). Esta definição, da maneira como é apresentada, é restritiva, e requer uma elucidação teórica mais profunda para ser compreendida. Ora, ao necessitar de um sistema (seja este simples ou complexo) que o acolha e o represente, o signo passa a inexistir como matéria e passa a ser uma projeção da realidade. Esta relação de dependência afasta a autonomia cognitiva da compreensão e reposiciona a perspectiva do intérprete numa instabilidade relativizada do objetivo da compreensão. De modo a suprir esta instabilidade, Koellreutter (1990), no mesmo trabalho, apresenta uma alternativa que consiste em distinguir o signo em três tipos:

- 1) **Signo simples:** tom, ruído, mescla;
- 2) **Signo complexo:** constituído de vários sons simultâneos (Ex. acorde);
- 3) **Signo compósito**, que consiste em mais de um signo simples ou complexo, formando um todo gestáltico⁷¹ (Ex. motivo, inciso, célula) (pp. 118-119).

A tipologia sínica de Koellreutter é, antes de mais, uma classificação arbitrária, pois vê o signo como um parâmetro restritivo de percepção e não como corpo multidimensional. De acordo com a hermenêutica, tal restrição inibe a ação reformuladora e atemporal da interpretação. Para validar-se, a hermenêutica procura encontrar na *poiesis* a resposta da *praxis*. Kramer (2011) atesta a este respeito que “semiotic approaches assume that meaning is constructed on the basis of signs, so that interpretation has to be grounded in the recognition of the signs, sign functions, and codes embedded in the object interpreted” (p. 21).

Uma vez apresentadas as relações de complementação entre semiótica e hermenêutica, passo agora a discorrer as correlações antagônicas que se estabelecem entre as mesmas. De modo a definir bases epistemológicas coerentes com os interesses desta investigação, defini três princípios fundamentalistas do que passa a ser validado como pertencente ao domínio da semiótica e da hermenêutica. Portanto, devo introduzir primeiramente um quadro comparativo dos fins pretendidos com cada uma das

⁷⁰ Ainda que Koellreutter (1990) não faça referência, esta definição é similarmente apresentada por Santaella (1990), quando diz que “o signo é uma coisa que representa uma outra coisa: seu objeto.” (p. 16). Posto que o ano de publicação dos dois textos é idêntico, não se pode atribuir ineditismo a nenhum dos casos sem um estudo mais aprofundado dos exemplares.

⁷¹ Comparativamente, a sinalética está para o signo complexo assim como o sistema está para o signo compósito.

disciplinas que sustentam esta investigação, tendo a hermenêutica como base epistemológica e a semiótica como um suporte fenomenológico⁷².

Tabela 2. Bases epistemológicas complementares.

Semiótica	Hermenêutica
Objetividade	Subjetividade
Compreender as inter-relações entre os signos (significante e significado)	Compreender as inter-relações entre indivíduos
Explicar o sentido composicional	Implicar o sentido musical
Traduzir, através de uma classificação restritiva, o material sonoro	Transformar, através de uma reflexão idónea, o ideal sonoro
Encerra sobre a interpretação um ajustamento da proporcionalidade discursiva calcada na relação de igualdade entre o que entra e o que sai da investigação	Atribui uma expansão do discurso calcado na multiplicação e na contextualização de possibilidades do que entra e do que sai da investigação
Ação instantânea	Ação continuada

Grosso modo, a semiótica contribui nesta investigação numa primeira etapa do processo de interpretação, na compreensão morfológica da relação sígnica enquanto propriedade notacional e enquanto elemento de tradução (codificação) dos sinais em signos.

Uma questão importante a frisar é o momento (leia-se tempo) de atuação de cada disciplina. Como mostra a tabela, a semiótica age no instante que tange o contato inicial do intérprete com a partitura, portanto, no momento da descodificação e representação dos sinais em signos. A hermenêutica, por sua vez, parece atuar mais tarde, depois que a semiótica ocupa lugar na interpretação, e age sobretudo na transformação e na contextualização destes signos. Contudo, convém colocar que nem a hermenêutica nem a semiótica não devem ser tratadas como fenómenos fugais e efémeros; muito pelo contrário, elas precisam de tempo e de espaço para deixar suas marcas.

⁷² Diferentemente da base epistemológica, na qual procura-se revelar os problemas que levam a constituição da fundação hermenêutica, a fenomenologia será aqui tratada como uma disciplina que procura evidenciar os resultados, eliminando, por conseguinte, o percurso constituinte.

Pode-se ainda representar ambas as perspectivas analíticas em uma relação inversa ao que se espera de cada uma, obtendo, desta forma, características singulares que definitivamente complementam o estudo. Tal inversão dá-se pelo filtro do agente de observação.

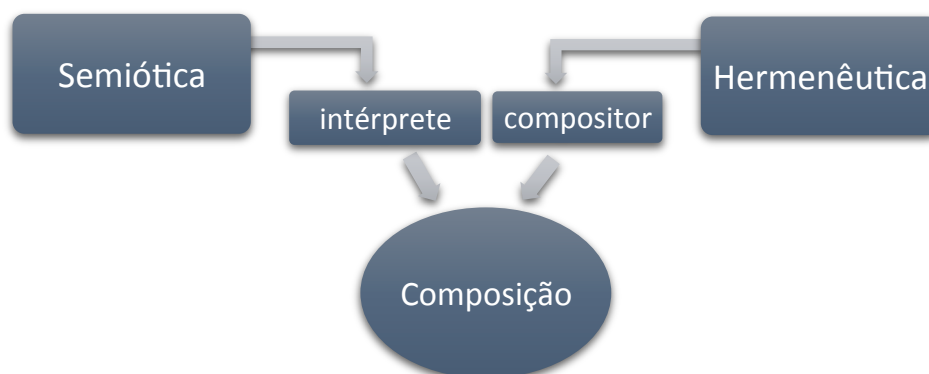


Figura 9. Perspectivas analíticas contrastantes que convergem para um ideal comum.

Conforme a figura acima (fig. 9), percebe-se que a semiótica, filtrada pela perspectiva do intérprete, fazendo uso de faculdades semânticas, incide sobre a composição um ponto de vista baseado na decodificação e compreensão dos símbolos⁷³. Já a hermenêutica, quando filtrada pelo compositor, incide sobre a composição um ponto de vista onipresente e transversal a todos os atores envolvidos. Por outras palavras, enquanto a semiótica vê a composição como conjunto de símbolos e a interpretação dá-se fora deste ponto de vista, a hermenêutica vê a mesma composição como processo e fenómeno impermanente. É, portanto, perfeitamente viável a análise da hermenêutica sob o ponto de vista de um compositor, ainda que seja incomum.

Para dar continuidade a discussão, voltemos mais uma vez à questão do paradigma da notação. Como vimos anteriormente (secção 2.2), não é o compositor quem adapta a ideia à escrita. A escrita adapta a ideia; redefine suas premissas; interpõe-se entre a ideia e o ato compositivo. Vimos ainda que não é o intérprete o primeiro a interpretar a obra, mas sim o próprio compositor. Mas o que acontece quando o compositor é também intérprete? O processo de escrita mantém-se igual? Qual são os benefícios desta

⁷³ "Quando estamos falando de representação, interpretação e signos, o tempo todo estamos dentro do domínio da semiótica" (Zampronha, 2000, p. 182).

situação pela perspectiva hermenêutica? Pretendo responder estas perguntas através da verificação da práxis interpretativa. Os resultados serão apresentados na análise que acompanha esta tese.

3.2.3 Síntese

De modo a unificar as duas disciplinas, retorno, por fim, à hermenêutica para destacar o pensamento de Kramer (2011) e a sua notável descrição sobre o que *não é* uma interpretação musical hermeneuticamente fundamentada.

1. Interpretation is neither the uncovering of a hidden meaning nor the enunciation of a fixed one. It neither decodes nor deciphers. It demonstrates. In particular, and always in particulars, it demonstrates what may be shown by the work it addresses and by which it seeks to be addressed;
2. Interpretation does not extract a meaning that has implanted or sedimented in its object. The meaning it produces is never immanent. Nor does interpretation attach meanings to an object that would otherwise lack them. The meaning it produces is always another meaning. Its claim, which can be stated only in terms that seem paradoxical (but are actually the stuff of everyday life), is to enunciate a meaning that has always already been inscribed by (or through, never in) the object but only after the interpretation has intervened, altering the view through a hermeneutic window. Meaning is not what the object gives but what the object gives back;
3. Interpretation is not “subjective” in the sense of being idiosyncratic, irrational, or merely personal. It represents the point of intersection of historically specific, socially grounded modes of subjectivity and the contingencies of occasion and circumstance by which those modes are activated and modified. This relationship is the effective basis of the hermeneutic circle (the interdependency of prior and emergent understanding) and of the semantic looping by which music absorbs, transforms, and returns the meaning we ascribe to it. (pp. 7- 8)

Podemos agora estabelecer uma via que levará à uma provável compreensão globalizante da ação interpretativa, operando através da fusão entre as teorias em questão. Enquanto a semiótica trata da problemática e da função sógnica que envolve a

estruturação semântica da interpretação, a hermenêutica procura validar o processo de construção da interpretação com destaque para a ontogenia do processo. Contudo, este processo só deve ser estruturado pelas próprias vias da compreensão e da “fusão de horizontes”⁷⁴, já que a semiótica trás à tona o sentido da ação para a hermenêutica contextualizá-lo dentro do tempo e da linguagem.

3.3 Imanentismo x Biografismo

Tomemos, antes de mais, a seguinte definição:

Biografismo – noção [literária] que diz que uma obra não pode ser estudada autonomamente: [...] é imprescindível, para falar de um texto, falar, em primeiro lugar, de quem o produziu. [...] Para isso, buscavam-se as causas de cada texto, descobertas através do estudo dos dados biográficos do autor. Seria possível, segundo esta perspectiva, preencher as indagações do texto com as respostas proporcionadas pela vida de quem o criou [...]. Pressupomos, assim, que há uma maneira correta de ler, e essa maneira é aquela que teria sido idealizada pelo autor. (Santos & Oliveira, 2001, pp. 10-11)

Interpretação pressupõe unidade. Pressupõe reconhecer-nos como indivíduos colaboradores de uma unidade. Uma experiência de natureza musical, qualquer que seja, provém da soma dos diversos níveis de individualidade atuantes que convergem numa sinergia profícua. Esta soma representa a unidade da experiência musical. No constructo interpretativo, a unidade é conseguida através da aplicação de valores éticos tais como empatia, confiança e admiração. “To trust the statement, however, is also to trust in the one who makes it” (Kramer, 2011). Por esta ótica, podemos crer que, no momento em que nos interessamos por um texto, nosso inconsciente busca instantaneamente referências de autoria, na tentativa de conhecer melhor o entorno da obra e relacionarmos-nos com mais proximidade e profundidade da história (Santos & Oliveira, 2001). Embora provenha de um modo de abordagem crítica que predominou até o final do século XIX, o biografismo ainda se mantém presente no pensamento analítico atual, sobretudo quando “atribuímos, a uma instância autoral, a responsabilidade de definir a

⁷⁴ Máxima Gadameriana. Esta expressão representa um dos pilares da hermenêutica moderna.

forma de recepção do texto” (Santos & Oliveira, 2001, p. 11). Segundo os autores, frequentemente nos perguntamos: “O que o escritor quis dizer?”, “qual a intenção do poeta?”. Este questionamento é pertinente e recorrente a qualquer um que se proponha a ler um texto (musical ou não) e dele extrair significado⁷⁵. Aplicando estas ideias à música, a escrita remete, ainda que num plano abstrato de codificações e decodificações, às experiências vitais do compositor, das quais a interpretação e a validação da análise fundamentam sua prescrição. Segundo Mauser (2007),

uma posição radical, poderia, como aspecto essencial, dispensar a intencionalidade do autor, na medida em que, por um lado, ela se revelasse na intencionalidade do texto e, por outro lado, fosse irrelevante para a compreensão. Declarações adicionais ou posteriores de um autor teriam, talvez, de ser avaliadas posteriormente como fenómeno particular da recepção (nomeadamente do autor com respeito à própria obra) e não como intencionalidade produtiva. Em contraposição a estas poderão ser apresentados documentos do domínio biográfico, ou documentos de crítica das fontes, que serão seriamente tidos em conta devido à sua posição temporal e à sua qualidade enquanto acesso intencional do autor. (p. 43)

Ainda hoje impera a premissa de que a *maneira correta de ler* a partitura seria aquela que mais se aproxima da personalidade criadora representada na partitura. O bom intérprete seria aquele que conhece não só a obra, mas também a vida do compositor, evocando, por conseguinte, a ontogénese do seu pensamento composicional em suas performances. Nisto, vem à tona o pensamento de Platão: “Todas as partes estão contidas no Todo, que é o Um. Mas o Um é o Todo; logo a totalidade está envolvida pelo Todo, que é o Um, e o Um está envolvido pelo Um” (Santos, 2001, p. 194). O pensamento “extensista [e] predominantemente quantitativo” (Santos, 2001, p. 194) expresso em Parménides relaciona autor, obra e intérprete numa rede autopoiética. Tal como ocorre no biografismo, autor e obra são, por essa ótica, indissociáveis.

Todavia, ao perceber que “a presença do autor tutela e condiciona os movimentos da obra” (Santos & Oliveira, 2001, p. 11), a dependência de ambos acarreta no afastamento tanto da análise por ela prescrita a nível da sinalética quanto de um pensamento

⁷⁵ Comparar com o *nível da intencionalidade*, sendo este divisível entre *intencionalidade do autor* e *intencionalidade do texto* de Mauser (2007). O autor faz ainda, no mesmo impulso ideológico, uma alusão ao *princípio da reciprocidade* como fundamento para a possibilidade do referido nivelamento.

genuinamente hermenêutico. Também neste ponto entrelaçam-se alguns dos principais conceitos levantados nesta investigação. Como já vimos, este “condicionar/tutelar” remete-nos ao paradigma tradicional contestado por Zampronha (2000). O conceito do biografismo pode ser condicionante pois impõe limites interpretativos ao criar uma relação de dependência entre as partes. Por conseguinte, ao restringir o pensamento interpretativo, esta perspetiva irá, logicamente, condicionar também o processo composicional. Ou seja, no momento em que o compositor trava conhecimento desta corrente de análise, o resultado (enquanto escrita) deixa de ter obrigatoriedade autoexplicativa e passa a ter uma correlação direta com fatores externos que o próprio compositor não intenciona evocar ali. Assim, a matéria musical, enquanto signo, perde grande parte de sua qualidade semântica em detrimento de uma busca sintomática e ontológica da personalidade criadora.

Contudo, podemos conferir valor polissémico ao biografismo se o enxergarmos pelo filtro da hermenêutica. O que muda é a perspetiva envolvida. Decorre, na hermenêutica, um processo ao mesmo tempo semântico e ontológico. É assim, duplo, porque busca, a partir de dados provenientes do pensamento autoral e da própria maneira de ver do intérprete, dar sentido ao ato performativo, atuando no processo criativo do compositor e recreativo do intérprete. Enquanto a visão paradigmática do biografismo *condiciona* os movimentos da obra, a hermenêutica defende que a presença do autor *amplia* estes movimentos. Estabelece-se, por conta da experiência interpretativa, uma relação mútua, sem a qual a performance musical torna-se mera repetição de hábitos. Dentre outras funções, a hermenêutica fará com que o biografismo atue não como elemento castrador, mas propulsor da interpretação.

Uma pergunta se faz pertinente neste momento: em que nível a atuação do biografismo no processo de construção da consciência hermenêutica contribui com o intérprete? Contribui a um nível primário. Defendo a ideia de que sobrepor biografismo e hermenêutica acarretará num crescente afastamento da já citada “interpretação aberta” que L. Kramer (2011) defende. Ao sobrestimarmos o estudo biográfico, restringimos os fundamentos da hermenêutica a uma única estratégia de interpretação e perdemos o sentido de uma interpretação interpessoal. Logo, o emprego de tal sobreposição dificultaria a dinâmica de atuação da hermenêutica, tornando-a letárgica e, em alguns casos, até impraticável. Nesta perspetiva, o intérprete procurará preencher as lacunas deixadas pela escrita não através do exercício da interpretação recreativa mas

exclusivamente através das respostas prescritas pela análise biográfica do compositor. O resultado estará baseado numa resolução que coíbe a dimensão do processo de investigação e, conseqüentemente, num afastamento da autonomia e do poder de decisão do próprio intérprete. Por conta disso, a aplicação do biografismo sem parcimónia pode tornar-se um método de implicações condicionantes.

Contrapondo-se ao biografismo, as *correntes formalistas de análise* focam sua análise na forma e nos dados do próprio texto, rejeitando a intenção do autor em prol do significado existente no conteúdo e nos seus aspetos internos (Santos & Oliveira, 2001). Esta corrente de análise centra-se na autonomia (ou dissociação) do texto em relação ao autor e nas suas propriedades semânticas. “Não importa o que o autor *quis dizer*, mas o que efetivamente seu texto *diz* [...]. Analisá-lo [o texto] corresponde a investigar aquilo que ele traz em si mesmo, suas características imanentes” (Santos & Oliveira, 2001, p. 11).

A recusa do biografismo tem como justificativa a ideia de que o autor não é o proprietário da significação da obra. O autor é um leitor como qualquer outro. O texto pode veicular outros sentidos, não previstos ou até mesmo não desejados pelo autor. A verdade não estaria mais na intenção autoral, mas na própria estrutura da obra [...]. É nas entranhas das próprias formas da linguagem literária que se deve procurar a revelação para as indagações por ela propostas [...]. O autor não é mais o detentor da chave do texto, mas a chave existe. Para encontra-la, cabe ao crítico investigar os labirintos do próprio texto. (Santos & Oliveira, 2001, pp. 11-12)

Imanentismo (Santos & Oliveira, 2001) é o termo cunhado pelos autores para delimitar o processo acima descrito, tendo por base uma mudança de “foco de interesse do exterior da obra para o seu cerne, da análise de dados extrínsecos para a de dados intrínsecos” (Santos & Oliveira, 2001, p. 12). Esta perspectiva defende que o material escrito é o único objeto possível de ser validado. Com efeito, anuímos que o imanentismo constitui uma valiosa ferramenta interpretativa na construção da interpretação musical, quer seja sob uma perspectiva hermenêutica, quer semiótica. Contudo, não devemos descartar completamente o biografismo. Como já disse, minha proposta é que ambas perspectivas podem contribuir para o desenvolvimento da interpretação. Enquanto na semiótica a subjetividade está subjacente à objetividade, na hermenêutica ela é assumida e

reconstituída como base da construção recreativa⁷⁶. Isto não quer dizer que a hermenêutica não é, de todo, objetiva; ela o é de tal forma que, para existir, necessita de uma atuação pró-ativa e autoafirmativa por parte do intérprete. A hermenêutica é tão objetiva (e igualmente subjetiva) quanto o sentido do signo que ela interpreta. Em ambos os casos pretende-se dar sentido através do significado, porém no caso da semiótica, os signos só assumem seu status semiótico quando uma interpretação já está a decorrer⁷⁷ (Kramer, 2011). É, portanto, neste ponto que a hermenêutica e a semiótica interagem e redefinem-se na construção da interpretação.

⁷⁶ Conforme Kramer (2011), "subjectivity, the capability to be in being knowing, is fundamentally the capability to interpret." (p. 2)

⁷⁷ Segundo Kramer (2011), "In many cases, even in literary texts, let alone music, signs assume their semiotic status only once an interpretation is already in progress" (pp. 21-22).

Parte II

4. ORGANOLOGIA

A partir deste marco faz-se presente a parte expositiva do *corpus* de obras, revelando os processos criativos e interpretativos das oito obras desenvolvidas à luz dos pressupostos teóricos discutidos. Embora já apontando para alguns aspetos importantes acerca das obras e da escritura, a organologia dos procedimentos composicionais tem como função básica apresentar o *corpus* e seu entorno, levantando dados que serão analisados mais tarde. Concomitantemente, a secção se volta também para especificidades da leitura e da compreensão das obras, já direcionando o foco da tese para uma discussão sobre a incursão da hermenêutica. Em decorrência da ambidextria desta investigação, urge a necessidade de discutir o fazer musical por uma perspectiva que insira a interpretação das obras dentro do processo composicional, remodelando este último de acordo com a experiência da interação e da colaboração. Conforme mostrou toda a discussão prévia, o cruzamento destas práticas não é só possível como absolutamente necessário para esta investigação. Contudo, é preciso tornar claros alguns aspetos da organologia das obras antes de adentrarmos nas questões que emergem propriamente da análise.

4.1 Instrumentação

As oito obras presentes no *corpus* de obra apresentado são:

Tabela 3. Lista das obras, ano e intrumentação.

Nome	Ano	Instrumentação
<i>Atabul</i>	2014-16	percussão solo
<i>For guitar</i>	2016	guitarra solo
<i>Naí</i>	2016	voz e percussão
<i>...como a luz se dispõe sobre a luz</i>	2014	guitarra e percussão
<i>Dois</i>	2013	dois percussionistas
<i>O movimento obscuro das coisas</i>	2014-16	viola d'arco, guitarra e marimba
<i>Campânulas inclinadas</i>	2014	acordeão, guitarra, piano e percussão
<i>Pedra celeste: Estrela e Musgo</i>	2016-17	soprano, flauta, trompete, violoncelo, piano e percussão

Esta tabela faz notar inicialmente a relação da instrumentação requerida com o ano de composição de cada obra. Ao mesmo tempo, nota-se que o *corpus* for organizado de

modo a apresentar significativas amostras de formações camerísticas pequenas, de um a seis intérpretes. A opção por restringir a instrumentação a um número reduzido de intérpretes sustenta-se no facto de que as obras não poderiam ser dirigidas por um maestro sob pena de invalidez, uma vez que, neste caso, predominaria a construção de uma interpretação orientada por um único indivíduo e não por uma experiência fundamentalmente camerística construída sobre opiniões contrastantes. Com isso, buscou-se ainda construir uma relação de confiança e interdependência socio-emocional⁷⁸ (tanto quanto possível) entre os intérpretes e o compositor, facilitando, desta forma, uma interação mais pessoal e uma maior abertura ao diálogo crítico, fundamental para a construção da hermenêutica pretendida. De facto, a hermenêutica procura trazer à interpretação a possibilidade de abrir espaço para o diálogo em oposição ao monólogo, e o faz não só entre compositor e intérprete, mas também entre partitura e intérprete. Não obstante, ressalto que o levantamento bibliográfico que fiz sobre construção hermenêutica não cita casos de obras com numerosas formações ou ainda obras dirigidas por um maestro, provavelmente pela mesma razão aqui apresentada.

A instrumentação das obras do *corpus* obedeceu inicialmente a primazia da *poiesis* compositiva, seguida de uma consulta sobre a disponibilidade de músicos interessados em colaborar espontaneamente com o projeto. Curiosamente não foi necessário fazer grandes ajustes à instrumentação pré-determinada, mantendo próximos o ideal e o objetivo investigativo: integrar músicos de diferentes instrumentos e voz. Os intérpretes são músicos profissionais com formação académica especializada, porém com pouquíssima ou nenhuma experiência com *ensembles* de música indeterminista.

4.2 Aspetos gerais da *poiesis* composicional

Nesta secção são apresentados os elementos construtores da intenção compositiva, seguidos da influência do meio sobre o imaginário criativo e, finalmente, as implicações práticas (enquanto processos comunicativos) do propósito analítico das obras. Ainda além, discute-se a origem conceptiva (ontológica) e as características gráficas (morfológicas) das organizações narrativas como formadoras da escritura.

⁷⁸ Acerca das interações interpessoais entre co-intérpretes, ver King & Ginsborg (2011).

Em linhas gerais, o plano criativo das obras foi orientado por seis diretrizes:

- 1) Equilibrar, através da notação, determinismo e indeterminismo;
- 2) Confrontar diferentes tipos de notações entre si;
- 3) Aproximar os ideais interpretativos dos ideais imaginativos que influenciaram a criação;
- 4) Incitar, através da abertura da notação, a criatividade e a interpretação recriativa;
- 5) Trabalhar em colaboração com os intérpretes;
- 6) Dar a conhecer aos intérpretes uma larga fração do processo composicional.

Enquanto os três primeiros pontos conferem maior destaque às variáveis pré-composicionais, os três últimos decorrem das estratégias envolvidas na resolução dos problemas que surgem como resposta das escolhas criativas, atuando, por conseguinte, num segundo estágio da criação. São, portanto, derivações de ordem ideológica, mas que atuam não só a nível morfológico como também ontológico. Ainda assim, todos estes pontos nascem de um objetivo criativo inicialmente correspondente ao imaginário do compositor, mas que só se pode validar através de um ideal fundamentalmente colaborativo e hermenêutico.

4.2.1 Tipologia da notação

Esta secção trata essencialmente da morfologia das obras do *corpus*. Abaixo está uma tabela que relaciona as obras com os sistemas de notação empregados. Faz-se notar a hibridez estilística da notação onde, em alguns casos, as obras contêm elementos de mais de um sistema de notação numa única obra (e.x. *O movimento obscuro das coisas* está escrita em uma fusão de notações proporcional e temporal).

A sinalética envolvida nas composições baseia-se no conceito de “adjunção” cunhado por Koellreutter (1990). Segundo ele, adjunção é o “ato de juntar signos musicais distintos, de modo a formar um segmento” (p. 12). A aplicação deste conceito torna-se chave para a elaboração de uma série de procedimentos composicionais que acompanharam as obras deste grupo. Ainda que a definição de Koellreutter seja abrangente, é razoável observar que a adjunção parte de um conceito de fusão ou interseção que se manifesta através do ecletismo estético do século XX e sobretudo através das inovações notacionais pós-1960.

Tabela 4. Tipologia das notações empregadas.

	Pedra celeste: Estrela e Musgo	Campânulas inclinadas	O movimento obscuro das coisas	Dois	Nai	...como a luz se dispõe sobre a luz	For guitar	Atabul
Ortocrónica ⁷⁹		✓				✓	✓	✓
Proporcional	✓	✓	✓			✓		
Gráfica					✓			
Grelha				✓				
Móbile					✓	✓		✓
Temporal			✓					✓

Conforme é demonstrado, as variáveis notacionais são observadas mais claramente nas disposições métrica, estrutural e gráfica. Contudo, uma vez que o indeterminismo na notação estimula a reflexão e a contestação de algumas diretivas (elementos sónicos, neste caso) no momento da leitura, propôs-se, nestas obras, o exercício de desconstrução e reconstrução dos sistemas tradicionais de notação indeterminista, de acordo com a sua própria ideologia. Refiro-me aos trabalhos notacionais de Cage,

⁷⁹ Ressalto o facto de que a notação ortocrónica é, em essência, de natureza proporcional, dada a disposição das notas conforme suas durações. A principal diferença é, portanto, a intermitência de barras de compasso, pausas e figuras rítmicas. É também gráfica porque utiliza símbolos que pretendem representar algo diferente do que realmente são (signos não interpretam; eles são interpretados; e, por isso mesmo, necessitam de uma ferramenta – linguagem – que os transforme em música).

Feldman, Brown, Stockhausen, etc. Tal exercício tem por objetivo reorientar pontualmente as escolhas interpretativas (através de processos colaborativos) por meio de um paralelismo estético entre o ideal composicional, a efetividade comunicativa e a arguição ao discurso notacional. Cumpre apontar ainda que nenhuma obra possui uma notação ortocrônica estrita, uma vez que o objetivo deste trabalho passa por verificar formas de notação não-convencionais. Neste sentido, cumpre destacar que, diferentemente de obras de notação ortocrônica, na qual as partes individuais são extraídas da partitura geral, as notações alternativas são, cf. Stone (1980), disponibilizadas aos intérpretes sempre em *full score*. Ou seja, cada intérprete lê e constrói suas interpretações a partir de uma partitura idêntica a dos outros. Com isso, pretende-se estabelecer processos comunicativos de caráter ativo entre os intérpretes, elevando a interdependência entre eles ao status de condição criativa e, conseqüentemente, criar uma situação de diálogo constante.

Zampronha (2000) faz um levantamento de diversas tipologias musicais, incluindo ainda no seu trabalho algumas provenientes de áreas que transcendem a música e a própria linguística, como por exemplo as tipologias propostas por Jost (1996) para o cinema e por Caivano (1990) para texturas. Quanto às notações musicais, cumpre destacar a distinção tipológica inicialmente proposta por Seeger (1977) entre notação prescritiva e notação descritiva que muito contribui para a minha investigação. Esta divisão em dois polos recebeu especial destaque em Bent (1980), sobretudo através de um viés histórico, chegando até Kanno (2007), que trata especificamente da notação prescritiva. Desse modo temos a notação prescritiva como sendo “um esquema de como um trecho musical específico deve ser realizado para soar” e a notação descritiva como “um registro de como uma performance específica de uma música realmente soa” (Seeger *in* Zampronha, 2000).

Em outras palavras, a notação prescritiva diz ao intérprete quais ações ele deve tomar frente ao seu instrumento para produzir a música. O resultado sonoro será uma decorrência de tais ações. Já a notação descritiva diz qual o resultado sonoro desejado, sem indicar ao intérprete como deve tocar seu instrumento para produzir tal resultado. (Zampronha, 2000, p. 55)

Zampronha (2000) ainda aponta para um cruzamento de referências terminológicas dentro da literatura, dando como exemplo os trabalhos de Cole (1974), que refere a

notação prescritiva como *diretiva*, ou notação de ação e Antunes (1989), que chama a notação descritiva de *fonetista*, seja na forma *analógica* ou *simbólica*.

A questão fundamental por detrás desta visão não tradicional de escrita fundamenta-se na necessidade de elaborar uma notação que supra a carência de ferramentas de escrita (Orning, 2013). Fala-se, pois, da dicotomia entre prescrição e descrição opondo-se à relação tradicional entre categorização e medição, da qual diversas tipologias se alicerçam. Todas estas tipologias vão ao encontro da premissa semiótica já discutida anteriormente baseada na separação entre sinal e signo, sendo que a notação prescritiva está para o domínio do sinal assim como a notação descritiva, por representar as “próprias imagens acústicas” (Zampronha, 2000, p. 58), está para o signo.

O que prevalece das tipologias acima apresentadas é a capacidade de representar um determinado fenómeno da escrita sem se anularem umas às outras e a capacidade de renovar-se a cada nova discussão, a cada nova proposta analítica.

4.2.2 Grafismo

Das oito obras que compõem o *corpus*, o grafismo⁸⁰ corresponde ao procedimento notacional em menor grau, destacando-se mais claramente em *Naí* (2016). A baixa incidência deste recurso técnico-estilístico apoia-se sobretudo na qualidade de uma comunicação efetiva para com os intérpretes. Uma vez que faz-se notar a falta de experiência teórica e prática em obras desta natureza por parte dos músicos⁸¹, optei por limitar a ocorrência deste tipo de notação à uma única obra. Isto não invalida a possibilidade de pesquisas futuras centradas neste recurso técnico-estilístico. Ademais, esta inacessibilidade é também partilhada por mim, pois o grafismo, de modo geral, é restrito ao interesse de um número ainda incipiente de compositores que se interessam em levantar conhecimentos pictóricos/simbólicos suficientes para deles aproveitarem-se potencialmente. É evidente que nem todas as obras gráficas possuem igual abertura, podendo ser, como no caso de *Treatise*, de Cornelius Cardew, claramente relacionada à

⁸⁰ Relativo às obras que utilizam uma forte componente gráfica (ver “notação gráfica”, secção 2.2.4) onde o material composicional é afixado através do uso de imagens simbólicas sugestivas.

⁸¹ Conforme indicação dos próprios intérpretes.

notação tradicional, segundo Clerc (2013). O autor certamente refere-se à utilização do pentagrama, da orientação de leitura (esquerda→direita; cima→baixo) e principalmente pela carga semântica envolvida nos sinais grafados. Outro autor, Brindle (1987), diz que o grafismo procura servir como “guides or stimulants for improvisation or as ‘plans for performance’, though not all are ‘abstract’ as far as musical details are concerned” (p. 90). Pelas palavras do próprio Cardew (1971), podemos constatar que não se trata de uma saída para a improvisação livre, mas antes uma competência imaginativa elevada a um nível incomum. Segundo ele, “the notation is more important than the sound. Not the exactitude and the success with which a notation notates a sound; but the musicalness of the notation in its notating” (p. ii, col. 1, ¶ 3). Para todos os efeitos, a notação gráfica não é nem prescritiva nem descritiva; ela é, conquanto, uma possibilidade sintática abstrata que não traduz o material sonoro propriamente, mas induz a ação inventiva. Virginia Anderson (2013) apresenta três abordagens analíticas especificamente sobre as notações gráficas e verbais: as propriedades físicas, a transmissão da ideia e as possibilidades interpretativas.

Fica, portanto, evidente que o grafismo provém da interseção entre diversas instâncias e diferentes intenções criativas, afluindo na construção de interpretações sempre diferentes. Verifica-se, por outro lado, que quanto mais ampla for a possibilidade de escolha por parte do intérprete, mais distante o ideal sonoro pré-definido pelo compositor fica. Obras de notação gráfica são, ao lado de obras textuais, as que mais se afastam da tradição ortocrônica e, aqui sim, tornam-se abstratas e afastadas da prática comum dos intérpretes com os quais trabalhei nesta investigação. Ainda que tratasse de representar objetivamente determinadas ações, o grafismo de *Naí* requer, como qualquer outro tipo de grafismo, competências improvisatórias. Consequentemente, para efeitos de um levantamento salutar de dados, a limitação do fator cronológico impede que mais dados sejam levantados, conquanto, como método seguro, procurei agir de acordo com o tempo que dispunha e com a disponibilidade/disposição dos intérpretes. Não obstante (e aqui vou antecipar uma breve discussão sobre os resultados obtidos), a experiência foi bastante satisfatória e o ato performativo (enquanto produto de uma construção interpretativa subjetiva) mostrou-se construtivo, surpreendente e inspirador, dada a perspectiva de não restrição a qual me propus observar os resultados.

4.2.3 Organização métrica

Conforme Koellreutter (1990), a organização métrica das obras pode se apresentar de três formas:

“**Métrico:** que se refere à existência de um metro perceptível, regular ou irregular” (p. 87).

“**Não métrico:** que se refere a ausência do metro; não há tempos fortes e fracos dispostos regular ou irregularmente” (p. 98).

“**A-métrico:** que se refere a uma disposição dos elementos temporais da partitura que causa a sensação da ausência de pulsação e metro” (p. 13).

Esta tipologia, tal como a tipologia anterior (tabela 2), tem como defeito a generalização dos dados, pois trata-se de uma análise baseada em número de ocorrências. É, conquanto, verdadeira uma vez que elucida e esclarece, em linhas gerais, o objetivo. A imprecisão justifica-se pelo facto de que as próprias notações não buscam exclusividade.

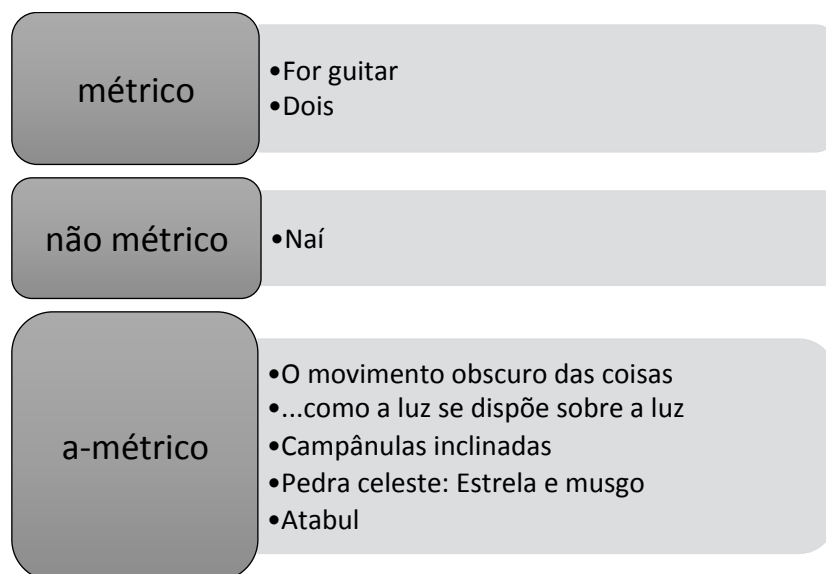


Figura 10. Tipologia das relações métricas.

Tal como já foi mencionado (secção 4.2.1), é impossível delimitar com exatidão cada parâmetro da organização métrica das obras em questão, já que, para tanto, as obras deveriam obedecer, na sua essência, uma rigidez composicional que não faz parte do objetivo desta pesquisa. Esta classificação é, antes de mais, um referencial analítico pelo qual o estudo das obras está baseado.

4.2.4 Narrativa

Esta secção consiste numa breve discussão sobre aspetos relevantes da narrativa composicional enquanto fenómeno construtivo da estrutura formal. A narrativa é aqui tratada como o pensamento composicional que resulta de um seguimento linear do discurso musical e das suas inter-relações entre conteúdo e modos de apresentação da ideia. Para Tarasti (1994) narratividade baseia-se em três princípios: espacialização, temporalidade e atividade, podendo ser entendida

In the very common sense as a general category of the human mind, a competency that involves putting temporal events into a certain order, a syntagmatic continuum. This continuum has a beginning, development, and end; and the order created in this way is called, under given circumstances, a narration. (p. 24)

Trazendo a discussão para dentro de um *corpus* de obra indeterminista, nota-se que a narrativa se dispõe entre dois polos distintos, constituindo-se, por conta disso, de forma *contínua* ou *fracionada*.

4.2.4.1 Narrativas contínua e fracionada

Na narrativa contínua, o seguimento do discurso é mantido por extenso, distendendo-se de maneira gradual e constante. Ainda que hajam referenciais prescritivos indeterministas que dependam dos objetivos que emergem do plano discursivo inicial, o resultado, enquanto obra escrita, será uma exposição ordenada do material composicional apresentado ao intérprete na sua forma final. Os melhores exemplos de obras que manifestam uma narrativa contínua são *Dois* e *O movimento obscuro das coisas*.

Já na narrativa fracionada, a condução é construída sobre uma rede de possibilidades que afetam não só a estrutura das frases (conteúdo) mas a própria apresentação física da partitura (modo de apresentação da ideia). Como exemplos estão as obras *Naí* e *...como a luz se dispõe sobre a luz*. A definição de notação fracionada encontra ressonância no conceito de forma móvel, da qual ambas as obras são exemplos representativos. A organização da forma nestas obras pode ser interpretada como um

jogo⁸² proposto aos intérpretes, já que a performance consiste em ordenar, consoante o que está determinado pelas regras, a posição das peças. Analogicamente, todos os elementos de um jogo de dados estão presentes, ainda que alguns elementos sejam invisíveis, como é o caso dos dados (acaso) e do tabuleiro (tempo).

No que se refere às obras *Atabul*, *Campânulas Inclinadas* e *Pedra Celeste*, estas estão numa posição central, pois a narrativa oscila entre períodos contínuos e períodos fracionados. Nelas, a linearidade é visivelmente contínua (em contraste com as obras de forma móbile), porém o que as torna igualmente fracionadas é a estrutura interna, apresentado uma escrita baseada em procedimentos de natureza separadora tais como cadência, período, reexposição e variação contrastante.

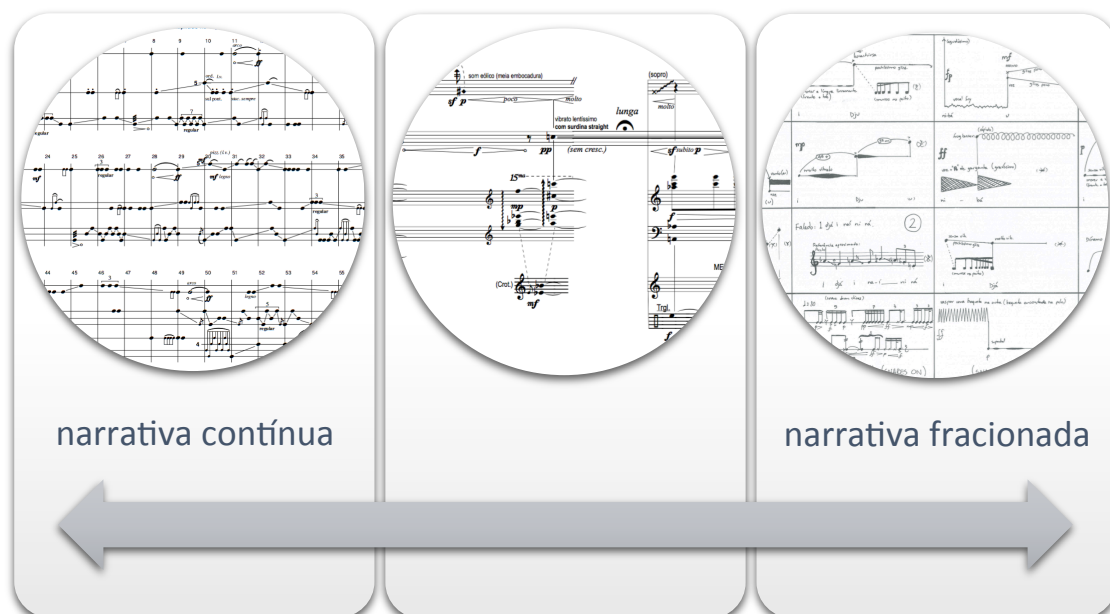


Figura 11. Exemplificação de três obras (respectivamente *O movimento obscuro das coisas*, *Pedra Celeste* e *Naí*) representando uma linha transversal aos dois polos e ainda uma região mediana da narrativa.

Outrossim, há na narrativa fracionada uma importante variável técnica⁸³ a ser considerada quanto à relação entre determinismo e indeterminismo, que se subdivide em dois estádios: narrativa pré- ou pós-ordenada. Enquanto em algumas obras (e.x. *Pedra*

⁸² Gadamer (2008) tece importantes considerações sobre o jogo e a ontologia da obra de arte, elucidando, num espectro bastante alargado, o significado hermenêutico por detrás da interpretação e da relação sujeito-objeto dentro do jogo.

⁸³ Ainda que hajam outras variáveis (e.x. interativa, estética, morfológica), refiro-me aqui especificamente à variável cronológica. Na variável interativa, por exemplo, a possibilidade de classificação será uni- ou co-ordenada.

Celeste) a apresentação é fixada previamente pelo compositor através de uma série de regras e valores herméticos estipulados durante o processo composicional, noutras obras (e.x. *Naí*) o compositor se abstém da necessidade de ordenar os eventos, atribuindo ao acaso ou aos intérpretes a ordenação. A comunicação, neste último caso, não busca um fim resoluto em si, mas um processo que estará eternamente incompleto do plano criativo, refletindo-se numa experiência que se renova através da resolução ativa do recriador. De qualquer forma, tal como num *puzzle*, o objetivo recai efetivamente sobre a união destes eventos fragmentados numa forma conjunta na qual a narrativa, enquanto resultado sonoro, deve ser interpretada continuamente. Sobretudo na intenção criativa que acolhe o processo interpretativo destas obras em particular, o objetivo procura sempre encontrar-se com o método, posto que tal discussão só é posta no momento em que existem diferentes formas de organização narrativa.

Ainda que provenham de um pensamento orientado pela relação paradigmática existente entre os conceitos de ordem e desordem no universo, as palavras de Morin (2005) mostram grande similaridade com este debate. De acordo com ele, “a complexidade da relação ordem/desordem/organização surge, pois, quando se constata empiricamente que fenómenos desordenados são necessários em certas condições, em certos casos, para a produção de fenómenos organizados, os quais contribuem para o crescimento da ordem” (Morin, 2005, p. 63). Tal afirmação incide luz sobre a discussão do parágrafo acima, posicionando-se a favor de um modelo aberto de narratividade. Ao aceitar a desordem como fenómeno necessário para a constituição da ordem, a narratividade coloca-se a favor de uma ordem efémera e impermanente.

Por fim, é importante notar que esta classificação é só válida no que se refere aos parâmetros definem a narratividade das composições, não servindo para a discussão que se segue. Isto demonstra que as possibilidades de classificação de obras só podem representar uma fração do que a análise se propõe a entender.

4.3 Cronologia

O espaço cronológico que permeia as composições compreende quatro anos de trabalho. Durante este período, e principalmente em decorrência do objetivo pretendido, iniciou-se uma gradual remodelação na minha ideologia criativa, fruto de uma profunda reflexão sobre uma filosofia de vida que conjugasse os princípios de ética, moral e

estética. Fortemente influenciada pela prática da investigação académica, a remodelação deu-se principalmente na revisão da capacidade comunicativa e recreativa da notação. Através da análise cronológica, pôde-se verificar também a evolução do processo composicional como um todo, refletindo na relação *poiesis/praxis* criativa. De modo a apresentar uma amostra significativa desta reformulação, duas obras terão destaque na análise: uma concluída em 2014 (*Campânulas Inclínadas*) e outra em 2016 (*Atabul*). Porém, antes de adentrar nas especificações destas obras, cabe aqui apresentar uma tabela com um pequeno historial das estreias de todas as obras.

Tabela 5. Datas de estreia e intérpretes envolvidos.

Obra	Data	Intérprete(s)
<i>Atabul</i>	Junho de 2018	Pedro Sá, percussão
<i>For guitar</i>	20 de Maio de 2016	Alexandre Nobre, guitarra
<i>Naí</i>	19 de Maio de 2016	Andrea Conangla Fernandes, soprano e Luís Alberto Bittencourt, percussão
<i>...como a luz se dispõe sobre a luz</i>	13 de Junho de 2015	Márlou Peruzzolo, guitarra e Samuel Peruzzolo, percussão
<i>Dois</i>	Maio de 2014	CAn Duo (Chris Nadeau e Anthony Jackson)
<i>O movimento obscuro das coisas</i>	(mantêve-se inédita até a entrega da tese)	
<i>Campânulas inclinadas</i>	13 de Junho de 2015	Veronique Marques, acordeão; Liziane Venes, piano; Márlou Peruzzolo, guitarra e Samuel Peruzzolo, percussão
<i>Pedra Celeste: Estrela e Musgo</i>	(mantêve-se inédita até a entrega da tese)	

Infelizmente, nem todas as obras tiveram a oportunidade de serem estreadas publicamente até a altura da conclusão desta tese. Atribuo isso à “inacessibilidade” a que a grande maioria dos intérpretes ainda hoje atribuem às obras de notação alternativa. O

parágrafo⁸⁴ abaixo, de autoria de John Sloboda (2005), subscreve tal dificuldade, conquanto propõe como solução uma superação do pragmatismo immediático da interpretação calcada no fator temporal.

Any evaluation of notation reform is going to be a long-term process, and one which will require a considerable commitment from musician who are required to learn and operate with new systems. Any short-term experimentation is almost bound to lead to the erroneous conclusion that orthochronic notation as it now stands is the best of all possible systems. (p. 68)

O pensamento de Sloboda (2005) impera sobre algumas questões comuns à esta investigação, uma vez que traz consigo a emergência de investigar não somente a elaboração de notações alternativas, mas a aplicação de uma reforma do paradigma da notação e do pensamento tradicional de escrita musical. Há, em obras desta natureza, uma dificuldade em tê-las tocadas mais de uma vez em um curto espaço de tempo. Elas teriam de ser tocadas mais vezes; só assim serão criações coletivas; só assim deixarão de ser estreias e passarão a ser uma experiência refletida. O fator temporal foi, tal como aponta a citação acima, um obstáculo para esta investigação, visto que, dada a pouca disponibilidade dos intérpretes em preparar as obras, o tempo de amadurecimento foi, de facto, escasso e condicionante.

4.4 Influência-confluência

Uma vez que não foi oferecido aos intérpretes qualquer nota introdutória que pudesse restringir ou condicionar a leitura das obras, a necessidade de contribuir e incitar a fundação de uma consciência hermenêutica passou sobretudo pela possibilidade de facultar os textos que influenciaram a criação das obras. Dessa forma, a hermenêutica teria também uma base articulada exterior ao próprio complexo sonoro para dialogar e afirmar o constructo das ideias interpretativas. Como resultado, quatro das oito obras apresentadas no *corpus* foram influenciadas pela mesma obra poética: as musas cegas (1990), do poeta português Herberto Helder.

⁸⁴ De facto, este parágrafo não se restringe a este caso (ou mesmo à problemática da inacessibilidade referente ao grafismo apontado na secção anterior) mas é transversal a toda a problemática desta investigação.

Tabela 6. Relação dos poemas com as composições.

Inspirada no 3º poema	...como a luz se dispõe sobre a luz
Inspirada no 4º poema	O movimento obscuro das coisas
inspirada no 5º poema	Pedra celeste: estrela e musgo
Inspirada no 7º poema	Campânulas inclinadas
Inspirada no 2º poema	Para a noite que estremece fundamente ⁸⁵

Além dessas, *Naí* também foi influenciada pela obra de Helder. Neste caso, trata-se de um texto originário dos Índios Comanches da América, adaptado por Helder e incluso nos *Poemas mudados para o português* (1990)⁸⁶.

Contrariamente, as três obras não listadas⁸⁷ foram criadas sobre o próprio imaginário sonoro enquanto propriedade acústica do som, a que Clerc (2013) chama de “sounds towards score” (p. 113): o som a imprimir na criação uma estrutura verdadeiramente semântica. A relação de influência que aqui se estabelece sobre a ideia composicional assemelha-se a relação entre *poiesis* e *práxis* instrumental. Vejamos o que diz Clerc (2013)

To invent music from sound is to begin from physically, gesture, and perception. With this approach the limits of the score are not an aesthetic issue and the score turns out to be more like a tool or means of communicating an event. Scores that originate from sound are transcriptions of the afore-mentioned physicalities, gestures, and perceived event. (p. 113)

Pessoalmente, verifico como uma característica marcante na obra de Herberto Helder a eloquência e a intensidade com as quais o poeta comunica. Muitas vezes, ao ler os poemas, senti vontade de lê-los em voz alta, como se estivesse a tomar as palavras do autor como minhas. A *força inspiradora* da qual falava Stockhausen⁸⁸ foi verificada e em

⁸⁵ Obra para marimba solo composta no decurso do doutoramento, mas que não está presente no *corpus* desta tese.

⁸⁶ Ver anexos – partitura da obra *Naí*.

⁸⁷ Nomeadamente *Atabul*, *For guitar* e *Dois*. É de ressaltar, entretanto, a relação de similaridade entre os títulos dessas obras: todos revelam uma clara referência com a instrumentação ou com o instrumento em si. Assim, *Atabul* significa literalmente “tímpanos”, numa língua arcaica de origem espanhola; *For guitar* significa “para guitarra” e *dois*, o número de intérpretes. Tal coincidência, ainda que proveniente de uma mesma consciência criativa, constitui uma verdadeira sistematização do pensamento composicional, tanto no que toca às influências externas quanto nas peças que constituem o *corpus*.

⁸⁸ Ver secção 2.1 desta tese.

mim posta em prática. Ao analisar retrospectivamente a minha relação com a poesia, apercebi-me que a poesia de Helder mostrou-se, admito, sensivelmente diferente de qualquer outra poesia que já li: foi a única que, até o momento, tocou-me verdadeiramente pela sua sinceridade. A principal diferença está na capacidade de criar imagens concretas (ou, ao menos, plausíveis) e igualmente surreais. Aliada a estas experiências, a profundidade implícita pelo jogo das metáforas, a liberdade rítmica e sintática das frases e a contemporaneidade com que o autor aborda os temas, a intensidade do ritmo, em resumo, tudo isso, foi criando, de tal forma, uma realidade estável e perene no meu processo criativo que, ao servir de influência, orientou grande parte do que eu pretendia com as minhas composições. Basicamente, estabeleceu-se aqui uma interação muito proveitosa com a poesia, fruto de uma grande capacidade comunicativa do poeta. Eis o porquê da escolha destes poemas como fonte de inspiração para a composição das minhas obras.

Posto isso, passo a destacar outro aspeto de grande influência na composição das obras, que tem a ver com a especificidade dos indivíduos (enquanto atores) com a qual as composições estabelecem relações de proximidade. De modo a estabelecer uma inter-relação transpessoal entre pessoa e escrita, a minha perspetiva sobre as habilidades e dificuldades de intérpretes específicos imprimiu sobre o meu imaginário uma narrativa própria que converge no somatório de diferentes *personas* representadas em obra. Com efeito, tal influência acabou por definir (1) uma possibilidade de coerência na composição, (2) uma reestruturação das ideias e dos ideais criativos e (3) as bases de uma crescente relação entre influência e confluência na composição. Assim, a construção do projeto composicional passou por verificar particularidades interpretativas relacionadas com as características que distinguem estes intérpretes e conjugar tais particularidades com os meus objetivos⁸⁹. Apesar disso, é intuitivo projetar um pensamento contrário à hipótese que busca levantar uma discussão sobre a qualidade técnica das performances baseada em resultados quiçá superiores e mais avançados a nível artístico. Neste caso, estar-se-ia lidando com intérpretes dotados de altas habilidades quer a nível técnico instrumental quer a título de experiência em notação de obras de natureza indeterminista. Porém, se eu tomasse este caminho, esta hipótese não estaria de acordo com um dos principais princípios da hermenêutica: a *individualidade* de cada intérprete como elemento

⁸⁹ Refiro-me aqui ao grau de conhecimento prático ainda incipiente dos intérpretes em relação à notação alternativa.

fundamental do processo (e o que esta individualidade acarreta). Aqui está ainda outra característica que diferencia a hermenêutica de uma perspectiva essencialmente semiótica de generalização da interpretação ou mesmo de outra técnica de interpretação. A hermenêutica faz com que o objeto seja interpretado sempre de forma singular, já que põe o intérprete no centro do processo. Acredito que, ao escrever diretamente para os intérpretes tenha conseguido levar esta discussão a um nível mais profundo.

Ainda dentro do conceito de interação, e para dar seguimento a esta discussão agora por uma via cumulativa, será necessário retomar um ponto já apresentado que trata da interpretação em música como uma experiência derivada de outra interpretação, isto é, a interpretação do ouvinte sobre a interpretação do músico. Recordemos que, no caso da performance musical, a hermenêutica torna a interpretação um fenómeno ainda mais complexo, visto que envolve um intermediador (músico intérprete) que, pelas mesmas palavras de Schoenberg, torna inteligível ao público algo que existe além da partitura, além daquilo que é representado na forma escrita. Como já foi dito, a interpretação em música é mais complexa se considerarmos a multiplicidade polissémica de materiais que esta faz atuar sobre o fenómeno musical. Neste sentido, há, nesta investigação, um outro ponto, anterior aos outros, de extrema importância a considerar: refiro-me ao estudo hermenêutico sobre a poesia de Helder que decorreu antes da consolidação do processo composicional propriamente. Se considerarmos o percurso da ideia de Helder desde a leitura da poesia até a performance musical, teremos de considerar a interpretação não como sendo em uma, mas, de facto, em três fases distintas. É evidente que, destas, deve-se considerar a sobreposição dos processos de interpretação da poesia e de composição dentro de um espectro de criação alargado. Em outras palavras, podemos aferir a estes como processos de influência e confluência. Ou seja, em se tratando de um compositor a trabalhar sobre a sua obra, não se pode considerar a distinção dos processos dentro de uma relação começo e fim, até mesmo porque o que a tese propõe é a transversalidade entre os diferentes estádios do processo em questão. Em suma, o que se pretende sublinhar aqui é, de facto, as correlações entre diferentes momentos da criação a partir de uma perspectiva de transformação da interpretação sobretudo no campo da hermenêutica. Disso, podemos dizer que o processo de interpretação, quando construído sobre sucessivas interpretações, é, de facto, um processo multifásico, a que eu chamaria *trans-interpretação*.

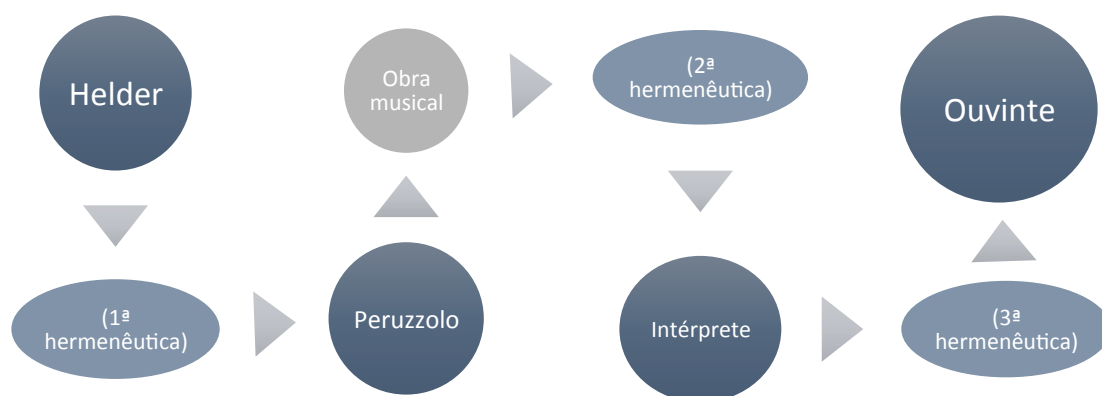


Figura 12. Processo de trans-interpretação que demonstra o percurso de transformação da ideia

4.4.1 Trans-interpretação

Trans-interpretação pode ser entendido como o processo cumulativo e gradual de transformação da matéria gestáltica original que ocorre quando sucessivos estádios hermenêuticos interdependentes atuam na construção de uma interpretação. Este processo, implícito no fazer musical criativo, ganha sua forma no momento em que mais de uma ação hermenêutica se manifesta para dar forma à performance. Por conseguinte, serão necessários pelo menos dois estádios distintos de elaboração de um pensamento hermenêutico em espaços e tempos distintos para que a *trans-interpretação* se possa manifestar, tal como ocorre no exemplo acima (fig. 12). O plano hermenêutico corresponde, nestes casos, à um conjunto de situações interpretativas que se constroem na medida em que se diluem, intensificando-se ao longo do percurso de recriação da obra. Importa notar ainda que a *trans-interpretação* é parte integrante de qualquer processo de interpretação musical em que hajam pelo menos dois agentes.

Em concordância com um ideal gadameriano, podemos dizer que a hermenêutica em arte e em música ganha na *trans-interpretação* uma dimensão de pluralidade e convergência graças à interação sinérgica entre intérprete – munido da personalidade criativa – e demais intérpretes. Conclusivamente, o compositor é, ao lado do músico executante e do ouvinte, um hermeneuta a construir o fenómeno da música. A obra reinventa-se em cada um dos pontos desta linha num ciclo de auto-criação, com a interpretação presente em cada um destes. Institui-se, dessa forma, a autopoietica da interpretação.

Enfim, tem-se através da figura acima (fig. 12) uma hipótese de exemplificação totalitária dos principais pontos em que perpassa a criação/recriação das composições, destacando os diferentes momentos de atuação da hermenêutica sobre cada uma delas. Ao contrário do que possa aparentar, não há uma perda pela diluição da ideia a cada nova atuação da hermenêutica, mas sim uma intensificação dessa mesma à medida em que atua a autopoiese. Vejamos isso na prática.

5. ANÁLISE

Neste ponto da tese serão apresentadas e discutidas diferentes perspectivas de análise dos processos criativos que levaram à concepção do *corpus* de obra. Esta proposta sedimentada de análise reflete-se nas questões levantadas na primeira parte deste trabalho tanto no que respeita o livre impulso criativo (*poiesis*) quanto o princípio epistêmico da notação (*praxis*). Contudo, discuto o processo composicional como um todo e não através de uma separação entre impulso, processo e resultado, até porque, como foi demonstrado no capítulo 2, tal dissociação só pode ser efetuada a nível teórico. A proposta centra-se na verificação dos elementos semelhantes e na distinção dos elementos característicos de cada obra. Trato, também inclusive, de autoavaliar a retórica da experiência compositiva enquanto processo comunicativo e inspirador do ideal pretendido, incidindo um olhar reflexivo sobre a concepção do pensamento hermenêutico e dos resultados práticos desta concepção. Neste aspeto, os conceitos discutidos no capítulo 3 embasam esta parte da análise.

Uma vez traçadas as linhas gerais do objetivo desta secção, voltemo-nos por instantes às próprias composições e suas características estéticas, devendo, para tanto, moldar o escopo analítico através da divisão do *corpus* em dois grupos. O primeiro grupo contempla três obras do *corpus* e o segundo grupo, cinco. Tal divisão decorre fundamentalmente da necessidade de dar coesão metodológica à análise. Assim, no Grupo 1 os aspetos composicionais serão abordados por uma perspectiva focada na temporalidade da narrativa, mais especificamente no que se refere ao espaço gráfico e sua relação com o tempo na performance, destacando especificidades e simetrias entre as composições e entre outras obras da literatura. Já no que respeita o Grupo 2, o foco de análise recai sobre a variável morfológica (aparência, forma e sinalética) enquanto elemento de análise macro e microscópico. Como resultado, questões sobre a notação prescritiva (ou notação de ação) e o idiomatismo serão verificadas e debatidas em todos os casos. Não obstante, esta divisão em dois grupos vai buscar no objetivo de cada composição um conjunto de características que as aproximam e as identificam quer a nível programático, como é o caso do Grupo 1, quer a nível estético, com o Grupo 2.

Cabe ressaltar que estas propostas de análise não são definitivas e sequer restritivas às obras sobre elas formuladas; constituem, antes, o modelo de análise da qual procurei fundamentar a epistemologia e o objetivo desta investigação neste momento. É

incontestável o facto de que a aplicação de uma perspetiva analítica específica (tempo/espço para o Grupo 1 e morfologia/sinalética para o Grupo 2) não consegue albergar a explanação de todo o processo composicional (ela sequer representa o que a notação pretende). Trata-se, conquanto, de elaborar uma teoria abrangente e multi-focal que procure igualar as perspetivas analíticas com o que as obras mais tem a dizer, principalmente por possuírem significativa representatividade quanto à incidência de um padrão composicional comum. Em suma, as análises circunscrevem um aspeto aparentemente distinto e passível de discussão. Ainda a este respeito, John Rink indicamos que

[...] no single analysis can ever be exhaustive: selectivity has to be exercised if only for practical reasons – and that is as true of analysis as it is of performance, in which a range of different possibilities might well be pursued on different occasions. (Rink, Spiro & Gold, 2011, p. 290)

Por esta razão, a distribuição das obras em dois grupos e a abordagem específica de cada grupo complementa-se ao mesmo tempo que destaca aspetos composicionais próprios de cada obra. Com os resultados destas análises, busco estabelecer uma relação de sinergia entre composição e performance ou, em outras palavras, um ideal comum de hermenêutica autopoiética.

Numa primeira fase, o foco investigativo é incidido sobre um processo composicional diluído no contexto da investigação, destacando aspetos (abordagens, problemas e soluções) e estados técnicos da composição (essencialmente semânticos, ontogénicos e morfológicos) enquanto representação sonora em suporte fixo (partitura). Numa segunda fase do estudo, o trabalho volta-se para a interpretação das obras, apresentando uma discussão centrada fundamentalmente na construção do pensamento hermeneuticamente estruturado. Neste sentido, e como já foi dito, cada obra do *corpus* foi construída de modo a enfatizar o constructo interpretativo ao incidir sobre a leitura, preparação (ensaios e estudo individual) e performance destas. Ou seja, tal como apontado no paradigma da notação (secção 2.2.2), a variabilidade dos sistemas de notação respeitou o processo de criação das obras, transformando e redefinindo a escritura musical durante seu percurso ontogénico.

Em virtude da necessidade de dar a conhecer a dinâmica resultante da relação composição-interpretação, foi preciso elaborar não uma, mas duas propostas de análise:

uma de cunho composicional e outra de cunho interpretativo. Ainda que eu destaque o processo composicional enquanto fenómeno da escritura e da escrita, não pretendo com isso restringir a dualidade do objetivo investigativo numa visão centrada no compositor. Ou seja, o destaque da parte da composição não restringe o objetivo de trazer à tona uma discussão sobre o processo criativo das obras desde a génese até a prática performativa, mas simplesmente contextualiza-la dentro de uma investigação sobre criação musical. Trata-se antes de uma progressão linear que busca a resolução epistemológica. Assim, de modo a unir estas pontas (composição e interpretação) em uma linha ontogénica direta, um elemento percetual de grande importância na elaboração da tese faz-se valer aqui: o já discutido autoetnografismo investigativo. Ao atender o direcionamento epistémico conduzido, este elemento engloba, a nível pessoal e transpessoal, a perspetiva crítico-reflexiva do investigador atuante como agente ativo e objeto analisado, tão importante nesta pesquisa quanto a análise composicional das obras em si. Tratando de uma pesquisa elaborada por um compositor que não só criou as obras, mas participou como intérprete em algumas delas, verifica-se a realidade de um compositor-intérprete-investigador que permeia todas as fases desta investigação. É, portanto, com base nesta experiência autoetnográfica globalizante que avalio o percurso das minhas composições, desde a fundação ideológica até o ato performativo, passando pelas várias fases da interpretação (enquanto objeto de uma experiência a nível interpessoal) de cada composição.

Em decorrência da referida experiência autoetnográfica, torna-se necessário proferir algumas considerações acerca da relação entre investigador e investigação. Esta relação será, neste trabalho, tratada pela figura do compositor-intérprete como sendo o mesmo indivíduo. Portanto, em tratando-se de um compositor que também interpreta as suas obras, a experiência autoetnográfica se manifesta de maneira transversal e ontogénica. Parto do princípio de que o compositor-intérprete tem a função não só de dar a entender, de modo prático, o sonoro pretendido, mas também é um participante do processo de construção da performance, um processo, tal como qualquer fenómeno de interpretação, não linear e não imediato. Como resultado, esta participação influencia diretamente na atuação dos outros intérpretes, já que o compositor é, desta forma, mais um elemento responsável pelo processo hermenêutico de recriação.

Há, enfim, duas perspetivas aparentemente antagónicas que se revelam desta experiência mas que, de facto, complementam-se: Ora, se por um lado a atuação dos

intérpretes é passível de ser afetada⁹⁰ positiva ou negativamente dada a proximidade com o compositor (partindo do pressuposto de idoneidade: não é do interesse do compositor interferir na interpretação a nível pessoal), por outro, a atuação do compositor como construtor da performance indica aos demais uma intenção fundamentalmente co-participativa. Em ambos os casos, o exercício desta aproximação torna “parceiros” intérpretes e compositor. Fazendo uma analogia pouco comum, o compositor-intérprete, ao atuar numa obra sua dentro de grupo de intérpretes, é literalmente um “operário da construção” e não uma entidade intelectualmente afastada do grupo. O princípio de equiparação se aplica, desta forma, na raiz da prática performativa, unificando os processos de composição e interpretação dentro de um eixo que aproxima os atores e afasta as hierarquias. Coincidência ou não, tal princípio também se aplica à música indeterminista.

A perspectiva hermenêutica indica que cada experiência interpretativa é única (Kramer, 2011) e, por esta razão, não pode servir como padrão metodológico para nenhuma outra. Por esta ótica, o que se propõe com a fusão destas duas análises constitui, em essência, um paradoxo, uma vez que a abrangência de uma macro análise (em oposição à uma discussão pormenorizada de cada obra) reduziria os resultados à uma perspectiva globalizante e, portanto, simplificadora⁹¹ do fazer musical. Todavia, ao partir do pressuposto de que a validação da hipótese apresentada pode basear-se não na totalidade dos resultados, mas na inclusão de uma parte significativa deles, assumo como condição ontológica uma postura fundamentalmente holística do percurso criativo, fruto de uma necessidade pessoal de encadear pontos de vista complementares em prol de uma elucidação mais ampla do assunto debatido.

O que se pretende da análise de cunho interpretativo é, portanto, verificar como se dá a construção da hermenêutica, isto é, a existência de um princípio que determine (ainda que num sentido amplo) uma linha de pensamento reflexivo atuante na criação do pensamento interpretativo. Conforme mencionado anteriormente (ver secção 3.2.1), uma fundamentação hermenêutica é teoricamente impossível (Kramer, 2011). É, portanto,

⁹⁰ Esta relação de afeto pode ser comprovada em Cox (2013) pela seguinte afirmação: “The relationship has a certain hierarchical imbalance in that the composer’s work (by now, closely equated with the score) necessarily comes first and remains the fundamental point of reference for the performer’s interpretation” (p. 14).

⁹¹ Ver Morin (2007).

esta insegurança – que rumo gradativamente a uma desconstrução de paradigmas – quem confere riqueza e complexidade à interpretação. Ademais, comprova-se claramente que o estudo hermenêutico das obras de notação indeterminista requer uma disponibilidade prática por parte dos intérpretes calcada na repetição da experiência em quantidade (diferentes performances) e qualidade (preparação) que não foi possível materializar-se. Em síntese, restringi-me a verificar, validar e discutir a ocorrência de padrões hermenêuticos dentro dos casos, reportando situações e estratégias e demonstrando os caminhos tomados. Espero, contudo, que este trabalho sirva para fundamentar e fomentar novas investigações na área da hermenêutica tanto no âmbito da composição quanto da interpretação.

5.1 Entrevistas

De modo a levantar informações mais contundentes sobre a interpretação das obras, recorri a opinião dos próprios intérpretes colaboradores. Um conjunto de entrevistas foram feitas com alguns dos intérpretes com o intuito de verificar estratégias e dificuldades através de relatos pessoais. As respostas foram analisadas de acordo com a recorrência de assuntos, constituindo assim uma análise temática.

O processo de entrevistas ocorreu em duas fases, sendo a segunda uma reformulação da primeira. Na primeira fase, quinze intérpretes foram selecionados para participar das secções de entrevistas diretas com o objetivo de obter uma amostra abrangente, porém homogênea. A seleção inicial baseou-se essencialmente em dois parâmetros: 1) na quantidade dos intérpretes por obra, procurando abranger todas as formações instrumentais (i.e. de um a seis intérpretes) e 2) na quantidade de obras por grupo, ou seja, três obras pertencentes ao Grupo 1 (trio, quarteto e sexteto) e duas ao Grupo 2 (um dos duos e um solista)⁹². Uma vez que nem todas as obras puderam ser apresentadas publicamente até o término da tese (nomeadamente as obras *Atabul*, *O movimento obscuro das coisas* e *Pedra celeste: estrela e musgo*), uma nova triagem foi feita, englobando somente três obras (uma obra do Grupo 1 e duas do Grupo 2), representando, assim, uma segunda fase do processo. A segunda fase das entrevistas

⁹² Embora o somatório de todos os grupos da primeira fase totalize dezasseis intérpretes, o número quinze deve-se ao facto de que eu, na qualidade de investigador, fui um dos intérpretes de um dos grupos e, dessa forma, subtraído.

efetivou-se entre 04 de junho de 2015 (data do primeiro envio) e 21 de abril de 2017 (data do último retorno). A organologia desta nova seleção obedeceu as seguintes formações: um intérprete solista, dois intérpretes de um dos duos e três membros quarteto (o quarto elemento foi o próprio investigador). O esquema abaixo mostra como se desenvolveu este processo.

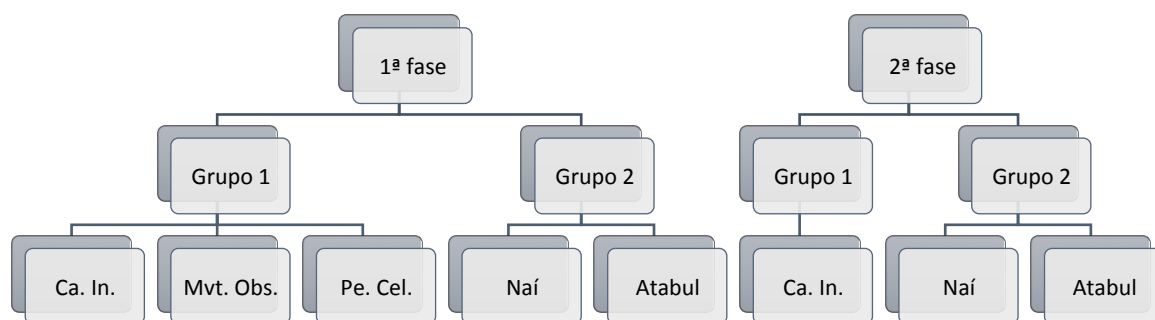


Figura 13. Processo analítico das entrevistas disposto em duas fases.

Seis entrevistas diretivas foram feitas via e-mail através de um questionário com quatro perguntas (ver secção *anexo 1*). Estas perguntas direcionavam-se sobretudo para os aspetos semânticos da notação. As respostas foram analisadas de acordo com a recorrência de assuntos (análise temática) e com a capacidade descritiva dos intérpretes.

5.2 Ensaios

Enquanto o estudo dos questionários voltou-se principalmente para questões referentes à notação, a hermenêutica foi analisada a partir dos ensaios e da performance pública. Neste sentido, as análises interligam-se, pois, de ambos os lados, buscou-se entender as qualidades comunicativas da interpretação e os construtos da performance. Todavia, há, nas análises, uma diferença de planos, pois no caso do questionário, as respostas são elaboradas sem qualquer intervenção por parte dos outros intérpretes e do compositor, e no caso dos ensaios, o compositor esteve sempre presente, com exceção da obra *Dois*. Ainda que o intuito deste trabalho busque expandir as relações interpessoais através da cooperação e da partilha de conhecimentos, havia uma necessidade de observar as opiniões e relatos dos intérpretes com o mínimo de interferência externa. Diante disso, tal diferença de planos proporcionou a possibilidade de levantar dados através de modelos teóricos diversos e da necessidade de complementá-los autopoieticamente.

Tal como incitado no topo da secção, é legítimo instituir um pensamento fundamentalmente hermenêutico na interpretação das entrevistas, ainda que estas procedam de ideologias distintas. Ruquoy (1995) mostra-nos que

o êxito das entrevistas que visam apreender conteúdos profundamente interiorizados depende da capacidade do locutor para explorar e comunicar os próprios pensamentos, da aptidão de que o entrevistador dá provas para favorecer um nível de expressão satisfatório, da sua capacidade de decodificar o que o interlocutor diz, a fim de deduzir as questões mais adequadas a formular. (p. 90)

Aqui, até mesmo o carácter diretivo dos questionários revela-se de modo complementar à forma como os intérpretes constroem as respostas e, ainda, como interpretá-las. É, portanto, plausível analisá-las sob o campo da hermenêutica.

Os ensaios, documentados em vídeo ou em papel, contaram sempre com a totalidade dos instrumentistas requeridos. Tal medida proporcionou aos intérpretes a possibilidade de participarem integralmente na evolução global da hermenêutica. Isto quer dizer que, *a priori*, as obras não poderiam ser construídas por um subgrupo, ainda que alguns se destacassem mais ativamente deste processo. Outra razão tem a ver com a própria notação, uma vez que a ausência de alguém acarretaria na ausência da própria referência de sincronicidade. Em suma, as obras, fortemente influenciadas pelas premissas da notação, contribuíram para que os intérpretes trabalhassem juntos e ajudassem-se mutuamente.

Por fim, dizer que procurei, num primeiro encontro com os intérpretes, restringir-me a facultar informações básicas da investigação e seus objetivos e algumas informações gerais para o desenvolvimento do constructo performativo (ex. disposição sígnica, organologia, objetivos da notação, etc.). Num segundo encontro, os intérpretes trouxeram questões pertinentes sobre a notação e a intenção compositiva que foram sendo sanadas através de um diálogo informal na forma de exposição verbal e, em alguns casos, demonstrando aspetos mais explícitos da performance (por exemplo, em *O movimento obscuro das coisas*, na qual demonstrei algumas secções da obra diretamente na marimba e em *Dois e Atabul*, através de vídeos explicativos). Ainda assim, tal restrição levou-me a optar por omitir sugestões de interpretação tanto quanto possível. Esta

medida revelou-se produtora no sentido em que levou os intérpretes a elaborar as próprias bases hermenêuticas sem o referencial indutivo prescrito pelas notas introdutórias na qual a obra foi escrita (i.e., *program notes*).

5.3 Grupo 1

Neste grupo estão incluídas as obras *Campânulas Inclinadas*, *Pedra Celeste: Estrela e Musgo* e *O movimento obscuro das coisas*, tendo sido destacada a obra *Campânulas Inclinadas* para uma discussão aprofundada da Inter-relação entre tempo (métrica) e espaço gráfico. De modo a contextualizar a discussão dentro de uma perspetiva histórica, proponho ainda uma análise comparativa entre as obras deste grupo e quatro obras de outros compositores que, de certa forma, lidaram com a problemática da notação e serviram de apoio para a criação destas composições.

Campânulas Inclinadas foi composta entre março e outubro de 2014 como uma homenagem ao nascimento da minha filha, que viria a nascer em dezembro do mesmo ano. A instrumentação compreende quatro instrumentos: acordeão, guitarra, piano e percussão (com piano de brincar). O título é um fragmento extraído do sétimo poema⁹³ de *As musas cegas*, de Herberto Helder (1990). Ao assentar o imaginário criativo na relação de similaridade entre a poesia e a música, procurei representar musicalmente o significado metafórico que o poema exerceu sobre a escritura da obra através de uma sucessão linear de eventos que oscilassem entre leveza e pesar, ou ainda, entre simplicidade e complexidade. Desta forma, há, em *Campânulas inclinadas*, uma narrativa programática que compreende o nascimento, a puerilidade e a maturidade, conduzida pela progressão de nove micro-seções, sendo elas: secção 1 (p. 3) – período pré-natal; secção 2 (p. 4) – nascimento; secção 3 (p. 5) – primeiros meses de vida; secção 4 (pp. 6 e 7) – relações iniciais com o mundo exterior; secção 5 (pp. 7-10) – desenvolvimento cognitivo e relações afetivas; secção 6 (pp. 10 e 11) – Formação do raciocínio e da lógica; secção 7 (p. 12) – estabelecimento da personalidade; secção 8 (pp. 12-14) – educação/interação familiar; secção 9 (pp. 14 e 15) – síntese. De modo a perceber a totalidade da obra, segue abaixo a partitura completa de *Campânulas Inclinadas*.

⁹³ Ver anexos 2.

SAMUEL PERUZZOLO-VIEIRA

campânulas inclinadas
para acordeão, guitarra, piano e percussão+toy piano

campânulas inclinadas
2014

para acordeão, guitarra, piano e percussão (com piano de brincar)

Geral:

1. A obra está escrita em notação proporcional. As relações temporais entre os sons devem ser interpretadas de acordo com sua disposição espacial;
2. As decisões performativas não determinadas na partitura ficam a critério dos intérpretes, tais como dinâmicas, articulações, etc.;
3. Apojeturas e trêmolos devem ser tocados rapidamente;
4. Os acidentes valem somente para as notas imediatamente posteriores, salvo os casos onde há repetição de notas ou arpejos na guitarra.
5. Não há partes individuais. Todos devem ler da partitura geral e, se possível, memorizá-la;
6. Traços contínuos verticais = ataque simultâneo; traços pontilhados diagonais = sucessão de eventos;
7. Vírgulas = prolongamento de silêncio em tempo livre porém breve.

Piano:

Página 1 - improvisar utilizando sons do tampo (percutido com os dedos), pedais e cordas agudas pinçadas.

Guitarra:

6ª corda em Ré.

Percussão:

1. O setup inclui:
 - a. Piano de brincar (toy piano)
 - b. Folha de Zinco suspensa (thunder sheet)
 - c. 2 tom-toms
 - d. Um par de bongós
 - e. Triângulo
 - f. Taça tibetana
 - g. Flexatone grande
 - h. Tambor de mola grave (Spring drum)
 - i. 2 blocos de madeira graves
2. Baquetas:
 - a. triângulo (alternadamente pode-se usar um dedal de metal)
 - b. taça tibetana

Os demais sons devem ser produzidos a partir dos dedos ou da mão.

campanulas inclinadas

4

Sem Pressa

A Tempo

A

G

Pf

P + TP

Flexatone

gliss.

approx.

l.v.

simile

Abaixar as teclas delicadamente sem produzir som.

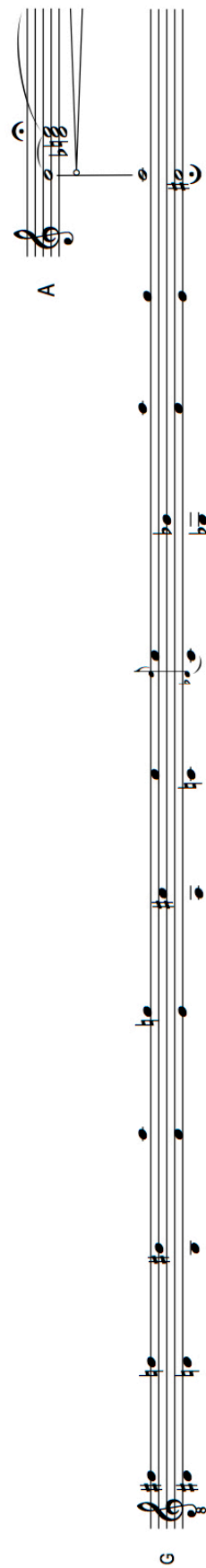
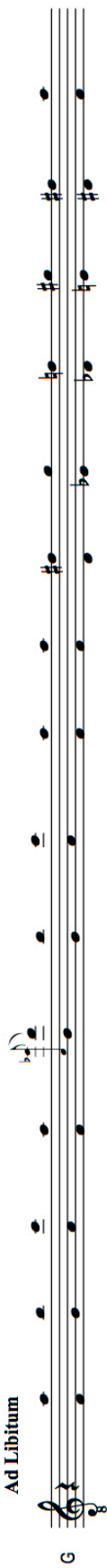
7 = 60

The musical score is written on five staves. The first staff (A) is for piano (A) and includes a section marked 'A Tempo' with a 3-measure triplet. The second staff (G) is for piano (G) and includes a section marked 'simile'. The third staff (Pf) is for piano (Pf) and includes a section marked '7 = 60' with a 7-measure triplet. The fourth staff (P + TP) is for piano (P) and flexatone (TP) and includes a section marked 'Flexatone' and 'gliss.'. The fifth staff is for flexatone (Flexatone) and includes a section marked 'gliss.'. The score includes various performance instructions such as 'approx.', 'l.v.', 'simile', and 'Abaixar as teclas delicadamente sem produzir som.'.

campánulas inclinadas

5

Ad Libitum



campanulas inclinadas

6

The musical score is written for piano (P), voice (V), and percussion (Perc). The piano part is in G major and 4/4 time. The voice part is in G major and 4/4 time. The percussion part includes a variety of instruments and effects.

Piano (P): The piano part begins with a series of chords in the right hand, mostly triads and dyads, moving from G4 down to G3. The left hand provides a harmonic accompaniment with chords and single notes. The tempo is marked as $\text{♩} = 60$.

Voice (V): The voice part is written in G major and 4/4 time. It begins with a series of notes in the right hand, mostly triads and dyads, moving from G4 down to G3. The left hand provides a harmonic accompaniment with chords and single notes. The tempo is marked as $\text{♩} = 60$.

Percussion (Perc): The percussion part includes a variety of instruments and effects:

- Tom-toms (2):** A pair of tom-toms playing a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes.
- Triângulo:** A triangle playing a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes.
- sur ponticello:** A technique where the piano strings are played with the bow held above the strings, creating a tremulous effect.
- secco:** A dry, short sound effect.
- aprox.:** An approximation of a sound effect.
- folha de desc. al niente:** A sound effect of a leaf descending to nothing.
- Zinco:** A sound effect of a zinc instrument.
- ruído irregular:** An irregular noise effect.
- (agudíssimo):** A very high-pitched sound effect.
- (gravíssimo):** A very low-pitched sound effect.

The score is written for a piano (P), voice (V), and percussion (Perc) ensemble. The piano part is in G major and 4/4 time. The voice part is in G major and 4/4 time. The percussion part includes a variety of instruments and effects.

The musical score is written for six percussion instruments: A (Anvil), G (Gong), Pf (Piano), P (Tom), + (Cymbal), and TP (Triangle). The notation includes various techniques and dynamics:

- A:** Starts with a cluster of notes, followed by a gliss. lento (glissando, slow) section. The notation includes a cluster of notes and a gliss. lento section.
- G:** Features a harm. (harmonic) section, followed by a L.v. (Lento, very slow) section. The notation includes a cluster of notes and a L.v. section.
- Pf:** Includes a L.v. (Lento, very slow) section. The notation includes a cluster of notes and a L.v. section.
- P:** Features a Tambor de mola (mallet) section, followed by a poco (poco) section. The notation includes a cluster of notes and a poco section.
- +: TP:** Includes a L.v. (Lento, very slow) section. The notation includes a cluster of notes and a L.v. section.

The score is written in a vertical staff format, with each instrument's part on a separate line. The notation includes various techniques and dynamics, such as cluster, gliss. lento, harm., L.v., and poco. The instruments are arranged in a vertical stack, with A at the top and TP at the bottom.

campánulas inclinadas

8

TP

Ad Libitum

8^{va}

Pf

solo

(accel. sempre)

TP

campánulas inclinadas

10

The musical score is written for five staves, labeled A, G, Pf, P, and TP. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. A specific section for 'A Tpo.' is highlighted with a box and a bracket. The score is written in a complex, multi-measure format, with various musical notations and symbols used throughout.

A

G

Pf

P + TP

A Tpo.

The musical score for page 11 is written for five staves, each representing a different instrument or section:

- A:** The first staff, labeled 'A', contains a melodic line with a cluster of notes. A dashed line connects this cluster to a detailed view of the keyboard on the right.
- G:** The second staff, labeled 'G', shows a melodic line with a cluster of notes. A dashed line connects this cluster to a detailed view of the keyboard on the right.
- Pf:** The third staff, labeled 'Pf', features a melodic line with a cluster of notes. A dashed line connects this cluster to a detailed view of the keyboard on the right.
- P + TP:** The fourth staff, labeled 'P + TP', contains a melodic line with a cluster of notes. A dashed line connects this cluster to a detailed view of the keyboard on the right.
- A Tpo.:** The fifth staff, labeled 'A Tpo.', shows a melodic line with a cluster of notes. A dashed line connects this cluster to a detailed view of the keyboard on the right.

Additional musical notations and instructions include:

- cluster:** A label indicating a cluster of notes in the 'A' staff.
- gliss.:** A label indicating a glissando in the 'P + TP' staff.
- muito:** A tempo or dynamics marking in the 'P + TP' staff.
- Tom-toms (2) + Bongos (2):** An instruction for the 'A Tpo.' staff, indicating that two tom-toms and two bongos should play the notes shown.
- 7:** A number indicating a specific measure or section in the 'A Tpo.' staff.

campânulas inclinadas

12

Cadenza (ad lib., ma con moto)

stacc. sempre

molto

8va-

friccionar

(percutir)

G

TP

*Repetir até a entrada do acordeão.
(4 a 10 vezes)*

J = 155

(3 + 4 + 3 + 3 + 3 + 5)

A tempo

A

A tempo

G

Livremente *tambora*

Pf

A tempo

P

+

TP

ord.

simile

Cluster nas cordas (dentro do piano) com a palma da mão.

l.v.

Livremente

poco

The musical score is written for a multi-instrument ensemble. It begins with a sequence of rhythmic values: (3 + 4 + 3 + 3 + 3 + 5). The first staff, labeled 'A', is in bass clef and marked 'A tempo'. It features a melodic line with slurs and ties. The second staff, labeled 'G', is in treble clef and also marked 'A tempo'. It includes a section marked 'Livremente' with the instruction 'tambora' and a 'l.v.' (libero) marking. The third staff, labeled 'Pf', is in bass clef and contains a 'Cluster nas cordas (dentro do piano) com a palma da mão.' instruction, followed by a 'l.v.' marking. The fourth staff, labeled 'P', is in treble clef and marked 'A tempo'. The fifth staff, labeled '+', is in treble clef and marked 'Livremente'. The sixth staff, labeled 'TP', is in treble clef and marked 'A tempo'. It includes a 'poco' marking. The score also features a 'simile' instruction and a 'ord.' (ordinario) marking. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, slurs, ties, and dynamic markings.

14

The musical score is for a piano arrangement of Schubert's 'Ave Maria'. It features a piano (P) and triangle (TP) accompaniment. The score is written in 3/4 time and includes a tempo marking of 'lento'. The piano part is marked 'rit.' (ritardando) and 'lento'. The triangle part is marked 'lento' and 'lento'. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. The piano part is written in treble and bass clefs, while the triangle part is written in treble clef. The combined section for piano and triangle is written in treble and bass clefs. The score includes a key signature of one sharp (F#) and a time signature of 3/4. The tempo is marked 'lento' and 'lento'. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. The piano part is marked 'rit.' (ritardando) and 'lento'. The triangle part is marked 'lento' and 'lento'. The combined section for piano and triangle is written in treble and bass clefs. The score includes a key signature of one sharp (F#) and a time signature of 3/4. The tempo is marked 'lento' and 'lento'. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

campânulas inclinadas

15

tremolando

rasg.

below shake

no tampo

na lateral

poco

Folha de Zinco

Tambor de mola

Woodblocks (2)

somente ar

A

G

Pf

P

+

TP

Pedra Celeste: Estrela e Musgo é a última obra a ser composta no âmbito da investigação. Ao lado de *Atabul*, *Pedra Celeste* destaca-se no *corpus* por possuir movimentos⁹⁴ independentes (respetivamente *Estrela* e *Musgo*). O contexto envolto nesta obra centra-se, tal como ocorre nas outras obras deste grupo, na relação da poesia com a música, apontando, em ambos os casos, para um discurso voltado para a própria linguagem poética. As palavras de Herberto Helder remetem à construção de um cenário surrealista próprio na qual as “musas cegas” representam a reclusão e o ofício de descrever a arte da poesia por meio da própria linguagem poética. O quinto poema (destacado em *Pedra Celeste*) volta-se para a figura da mulher, símbolo de força e de pureza. De facto, a figura da mulher-mãe, para Herberto Helder, ganha uma posição de grande destaque na sua obra. Referindo-se à representação do feminino de diferentes maneiras, o poeta busca dar valor semântico ao poema através de uma escrita labiríntica de substituição e resinificação terminológica. Alguns exemplos disso são a evocação ao verão e à água como sinónimo de purificação, renovação e grandeza. O texto é imbuído de uma delicadeza contemplativa e apaixonada: a bela musa cega representa a beleza da poesia a olhar para dentro de si e perceber-se como bela e como fonte de inspiração. O poeta, por outro lado, põe-se numa posição dúbia de exaltação e descontrolo: “Sou eterno, amado, análogo. Destruo as coisas. [...] Sou eu, uma ardente confusão de estrela e musgo” (Helder, 1990, p. 78). Diferentemente dos outros poemas que os acompanham, o quinto e o sétimo poema evocam uma carga emocional claramente perceptível que esteticamente se aproxima mais de um ideal de inocência e pureza. Por conta disso, tendo em mente um ideal semelhante, a implementação de um sentido de relatividade entre poesia e obra foi natural. Conforme já mencionado (secção 4.4), a atmosfera poética de *As musas cegas* impregnou sobre o ato criativo uma força inspiradora na qual as obras escritas a partir da leitura destes poemas se espelharam. O discurso da parte vocal pretende retratar isso (cf. figura abaixo).

⁹⁴ Referente à *andamentos*. Por questões etimológicas, optou-se por utilizar a nomenclatura americana (*movements*), posto que este atenua a relação imediata que se estabelece com questões de métrica e velocidade.

The image shows a musical score for the piece 'Pedra Celeste'. It features three staves: a vocal line (S), a guitar line (G), and a cello line (Cello). The vocal line includes lyrics in Portuguese: 'Es - ta lin - gua gem é pa - ra'. The score includes various musical notations such as 'accel.', 'pizz.', 'arco = gliss.', and 'f'. The guitar line has a 'pizz.' marking and the cello line has an 'arco = gliss.' marking. The score is marked with 'mf' and 'f' dynamics. The title 'pedra celeste' is written above the vocal line.

Figura 14. Exerto do primeiro movimento de *Pedra Celeste*, com destaque para a parte da voz.

O *movimento obscuro das coisas* é um trio de formação atípica (guitarra, viola d’arco e marimba) que procura conjugar o timbre individual de cada instrumento primeiramente através de uma notação mais neutra (ver fig. 15). Não por acaso esta obra foi composta na tentativa de contrastar com as duas outras obras deste grupo e obter uma relação de vínculo agora a um nível tímbrico. O resultado é uma escrita híbrida que se desloca na narrativa através de diferentes abordagens notacionais sem perder a relação de proximidade com a poesia e sua linearidade progressiva.

Enquanto *Campânulas Inclínadas* e *Pedra Celeste* vão buscar na notação proporcional uma perspectiva tradicional – da qual a componente métrica é, via de regra, aquela que mais se distancia da prática ortocrónica – um modelo de construção da notação, O *movimento obscuro das coisas* parte de uma perspectiva contrastante, ainda que pertencente ao mesmo tipo⁹⁵. No sentido de perceber a ocorrência de traços da proporcionalidade na notação musical, Warfield (1976) esclarece: “When discreet values are not indicated but values are decided upon by the performer, usually by comparing relative distances or sizes” (p. ii). Uma descrição mais atualizada da notação proporcional pode ser encontrada no *The new grove dictionary of music and musicians*, assinado por Roger Bowers (2001). O pesquisador inglês define notação proporcional como sendo “a system (or systems) of graphic devices in musical notation, by the application of which the durations ostensibly prescribed for notes conveyed by pre-orthochronic notations where modified and made greater or less in accordance with a specified proportion” (p. 427).

⁹⁵ Em *Notational semantics in music visualization and notation* (2014), Lindsey Vickery utiliza um termo possivelmente mais apropriado, mas que não aparece nesta tese por ter-me chegado tardiamente. O termo em questão é “pulseness music”.

Ora, ao adotarmos o pressuposto de que, na notação proporcional, a definição da duração métrica será, em última instância, decidida pelos intérpretes, parece lógico concluir que, a nível construtivista, esta abordagem tem por objetivo incentivar a tomada de decisões performativas que afetarão não só o discurso, mas todo o contexto poético da obra. Neste sentido, acredito que a prática hermenêutica também terá muito a contribuir para a tomada destas decisões.

5.3.1 Ilacões entre espaço e tempo gráfico

Para efeitos de distinção, podemos classificar a notação proporcional em dois tipos conforme sua horizontalidade: O prolongamento *orgânico* (tipo 1) e o prolongamento *controlado* (tipo 2) do som. Enquanto no primeiro tipo a notação tende a restringir o controlo do prolongamento do material sonoro (fig. 15), assumindo a natureza do envelope sonoro na relação frente-corpo-decay, o segundo tipo (fig. 16) alonga-o no tempo (i.e., relação entre ponto e linha). Temos aqui a aproximação da relação espaço-tempo, sendo o espaço concernente ao signo e tempo ao significado. O *movimento obscuro das coisas* alberga ambos os tipos e constitui, portanto, um bom exemplo de proporcionalidade.

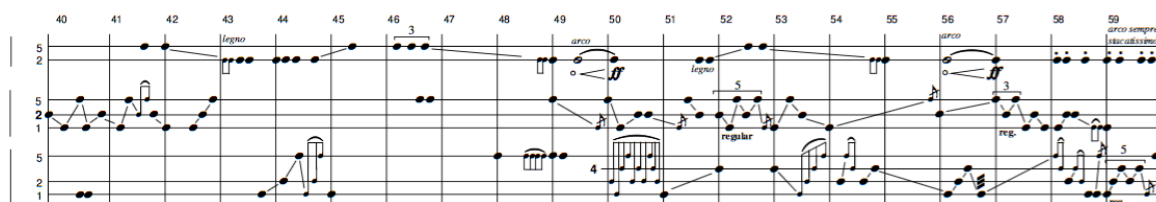


Figura 15. Excerto de *O movimento obscuro das coisas*, com destaque para a pontualidade do objeto sonoro (tipo 1).

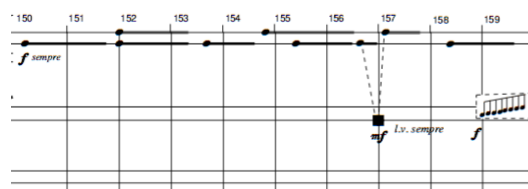


Figura 16. Excerto de *O movimento obscuro das coisas*, com destaque para a linearidade do objeto sonoro (Tipo 2).

Cumprе sublinhar que o conceito de prolongamento se insere dentro do conceito de narratividade na notação indeterminista acima apresentado. Ou seja, enquanto o prolongamento orgânico relaciona-se à narrativa fracionada, o prolongamento controlado

relaciona-se à narrativa contínua. A diferença é que enquanto a classificação do prolongamento visa descrever o que ocorre temporalmente com um signo, seja ele simples ou complexo, a classificação da narrativa abrange um seguimento sonoro maior (signo compósito), manifestando-se a nível espacial. O que os une é exatamente este conceito de espacialidade que, no primeiro caso, é horizontal e no segundo, bidimensional. Relembro que, segundo Tarasti (1994), a narratividade baseia-se nos princípios de espacialização, temporalidade e atividade, estando estes perfeitamente de acordo com a tipologia acima apresentada.

Da literatura podemos destacar ainda outros exemplos de obras em notação proporcional quer do tipo 1, quer do tipo 2. Seguindo uma ordem cronológica, *De Kooning* (1963), de Morton Feldman (fig. 17), aparece como uma das primeiras obras escritas fundamentalmente em notação proporcional, na qual se verifica a predominância do tipo 1, conforme o exemplo abaixo.

The image shows a handwritten musical score for the piece 'De Kooning' by Morton Feldman. The score is written on ten staves, with the top five staves representing the percussion section and the bottom five staves representing the string section. The percussion section includes staves for Sord (Sordano), HN (Horn), PERC (Percussion), PN (Piano), VN (Violoncello), and VC (Violino). The string section includes staves for HN (Horn), PERC (Percussion), PN (Piano), VN (Violoncello), and VC (Violino). The score is marked with various notes, rests, and dynamic markings. Handwritten annotations in blue ink are present throughout the score, including '2 ch', '2 BD', 'Metal', 'A.C.', '2 ch', '4 Vibe', 'VIB', '1 ch', 'CEL', 'PN', '7', 'Pia', 'Arca', and 'Pia'. The title 'DE KOONING' is written at the top center, and the composer's name 'Morton Feldman' is written at the top right. The score is divided into two systems, with the first system containing measures 1 and 2, and the second system containing measures 3 through 7.

Figura 17. Excerto de *De Kooning* (1963), de Morton Feldman, com indicações dos instrumentos de percussão a ser tocados.

Ainda que as notas possam uma duração imprecisa, os sons são normalmente curtos, respeitando o *decay* natural dos instrumentos ou, no caso da trompa, do violino e do violoncelo, duram uma respiração ou um arco.

O exemplo seguinte é *Rain Spell* (1982), de Toru Takemitsu (fig. 18). Aqui faz-se uso dos dois tipos numa mesma obra, ou seja, a distribuição dos grupos dá-se equilibradamente.

Figure 18 shows a musical score for *Rain Spell* (1982) by Toru Takemitsu. The score is for Piano, Harp, Vibraphone, Flute, and Clarinet (in Bb, Transposed). The Piano part is marked 'A' and 'Freely, very spatially.' with dynamics ranging from *pp* to *sfz*. The Harp part includes 'bisbigliando' and 'Eolian rustling' markings. The Vibraphone part has '(medium hard mallets)' and 'Motor on' markings. The Flute and Clarinet parts are mostly silent, with the Clarinet marked *ppp*.

Figura 18. Excerto de *Rain Spell* (1982), de Toru Takemitsu.

Fire-Taming (2009), de Djuro Zivkovic⁹⁶ (fig. 19), é o terceiro exemplo, e tal como ocorre na obra acima, a horizontalidade distribui-se em uma proporção semelhante:

Figure 19 shows a musical score for *Fire-Taming* (2007) by Djuro Zivkovic. The score is for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Accordion (Acc.), Piano (Pno.), and Clarinet (Cb.). The Flute part is marked 'Fluente uguale, con trasparenza.' and 'sensuale'. The Oboe part is marked 'sensuale'. The Accordion part is marked 'con eleganza'. The Piano part is marked 'ppp' and 'dolcissimo'. The Clarinet part is marked 'ppp' and 'estrep.'

Figura 19. Excerto de *Fire-Taming* (2007), de Djuro Zivkovic.

⁹⁶ A biografia do compositor servo pode ser encontrada em <https://zivkovic.eu>

Finalmente, *In una rete di linee che s'intrecciano* (2010), de Jordan Nobles⁹⁷ (fig. 20) é o último exemplo e obra em notação proporcional:

4

Fl.

Ob.

Cl.

Bsn.

Hn.

Vib.

Mar.

Hp.

Pno.

Vln.

Vla.

Vc.

Cb.

In una rete di linee che s'intrecciano © Jordan Nobles, North Vancouver, December 2010 www.jordannobles.com

Figura 20. Excerto de *In una rete di linee che s'intrecciano* (2010), de Jordan Nobles.

À primeira vista, a principal diferença entre as obras acima apresentadas está na manipulação de ferramentas de indicação de estruturas métricas, sendo *Fire-Taming* a mais rígida e *In una rete di linee che s'intrecciano* a mais flexível das quatro. À imagem do que acontece em *Campânulas Inclinadas* e na maioria das obras de notação

⁹⁷ A biografia do compositor canadiano pode ser encontrada em <https://jordannobles.com>

proporcional da segunda metade do século XX, *Rain Spell* e *De Kooning*, ficam numa posição intermediária entre as outras. Com efeito, estas indicações métricas se dão mais claramente pela ocorrência de linhas verticais a indicar sincronização de eventos (ver fig. 21) ou, no caso de *Fire-Taming*, estruturação periódica, de linhas diagonais a indicar uma sucessão de eventos e de linhas horizontais a representar um prolongamento do som.

6 campânulas inclinadas

Figura 21. Excerto de *Campânulas Inclinadas* com pormenor das linhas verticais, horizontais e diagonais.

Ainda que se sirva do mesmo princípio de espacialização comum à notação proporcional, *In una rete di linee che s'intrecciano* foge à regra por descartar o uso de linhas em qualquer sentido. Nesta obra o compositor fez uso deliberado de correlatos ortocrónicos (métricos) validados pela instituição de figuras rítmicas específicas quanto às durações. Logo, a orientação métrica dá-se organicamente (Tipo 1) em oposição à objetividade das linhas no Tipo 2. Como resultado, as partes individuais estão numa situação de maior independência (ou melhor, interdependência), não havendo pontos determinantes de sincronização vertical. Acrescento ainda uma terceira variável comparativa às obras que se relaciona à questão da definição de um elemento de distinção hierárquica: a presença de uma instrução sígnica que indique a priorização de determinadas linhas ou camadas dentro do complexo sonoro (ver fig. 20). Aqui também a obra de Nobles dá um passo adiante ao indicar, em vermelho, os elementos melódicos que devem destacar-se do todo. Não há, em nenhuma das outras obras, indicações disso. A figura 22 (abaixo) ilustra o encadeamento de variabilidade métrica das obras estudadas.

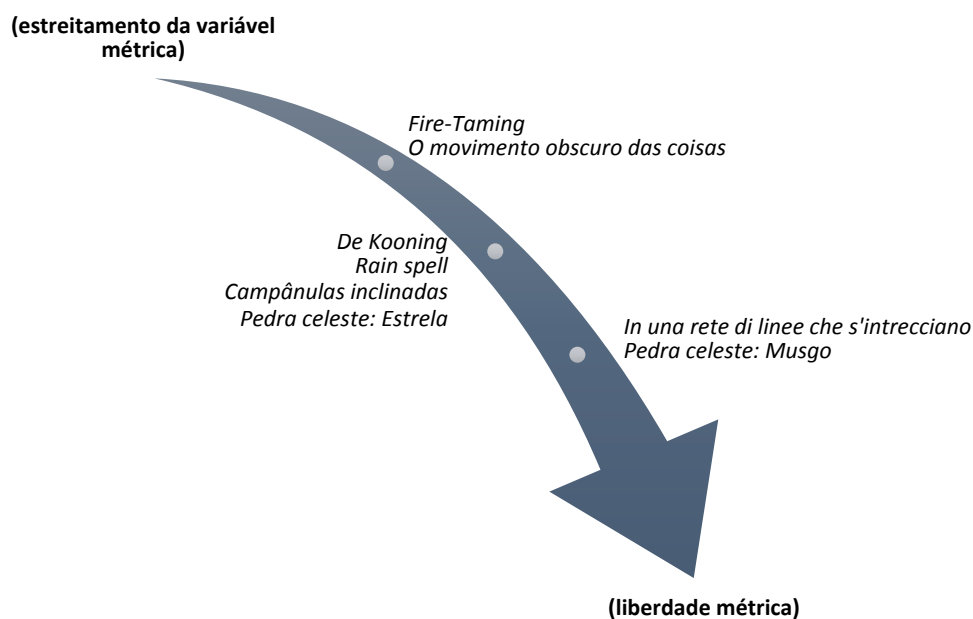


Figura 22. Progressão métrica.

Por fim, é necessário observar um ponto importante sobre a narrativa: a textura pontilhista conseguida com *O movimento obscuro das coisas* a colocaria numa posição de grande liberdade métrica, posto que as notas possuem uma relação arbitrária e desconexa de acordo um alinhamento vertical. Todavia, o facto de estar organizada através de um referencial métrico regular e claramente perceptível a aproxima do estreitamento ortocrónico da notação tradicional. Ou seja, a notação desta obra conjuga duas variáveis métricas sem perder sua flexibilidade estética e sua identidade como experiência de carácter indeterminista. É, portanto, *controlada* na grafia e *orgânica* na escuta.

Outra questão que vem à tona na observação destas obras é o facto de que cada uma delas distingue uma sinalética (i.e., conjunto de sinais que compõem um sistema de sinalização) que melhor se adequa às subdivisões (ou micro-divisões) rítmicas dos eventos. Neste caso verifica-se precisamente o contrário do que ocorreu anteriormente: A obra que utiliza um maior conjunto de padrões rítmicos específicos (subdivisões métricas) é a que, no caso anterior, representava maior liberdade métrica. Tal estreitamento rítmico incute um posicionamento determinista sobre a liberdade recreativa do intérprete.



Figura 24. Sobreposição métrica: respectivamente a-métrica, não métrica e métrica em *Campânulas Inclinadas*.

A discussão sobre a relação da estruturação temporal em notação proporcional prescreve uma necessidade de paralelismo entre tempo e espaço, sendo que este último se reflete, em *Campânulas Inclinadas*, através do modo como foram tratadas as apojeturas.

Diferentemente da função tradicional, as apojeturas em *Campânulas Inclinadas* (ex. fig. 25) não possuem uma função meramente ornamental; elas exercem uma importância igualável às principais. A diferença entre as apojeturas e as outras notas está na relação com a velocidade (e, conseqüentemente, com na relação com a tensão), assim como com o prolongamento (através de uma ideia de suspensão) dos gestos. Em outras palavras, as apojeturas não têm a função de apoiar, mas sim de conduzir o movimento sonoro ao silêncio, representado por vírgulas e espaços em branco. Com isso, a intenção compositiva foi incitar elevação e leveza à interpretação e premir um sentido não-conclusivo na narrativa. Em parte, a relação entre a velocidade de execução do grupeto, em contraste com as vírgulas que pressupõem os silêncios é o que torna a obra ritmicamente ativa, ainda que aberta. Isto é, a organização do material não requer uma justeza e uma justificação métrica exata, mas não deixa de ser efetiva quanto à relação tensão/resolução. Esta é possivelmente a principal característica que confere à obra sua *a-metricidade*.



Figura 25. Excerto de *Campânulas Inclinadas* com destaque para as apojeturas seguidas de vírgulas.

Um exemplo de obra que utiliza um conceito semelhante é *King of Denmark* (1965)⁹⁸ (fig. 26), escrita pelo mesmo compositor de *De Kooning*. Pratt (1987) faz referência ao uso de apojeturas como elementos de elevada importância na narrativa composicional de Feldman, operando em igual proporção e valor às notas principais. Em ambos os casos (*Campânulas Inclinadas* e *King of Denmark*), o conceito de apojetura como entidade autônoma altera a relação hierárquica existente não só entre os tempos e suas derivações, mas na própria relação tensão/resolução da obra. Em conformidade, Daryl Pratt (1987) afirma que

Grace notes affect the placement of weight in the music. [...] The passage from mm 89-101 in Extensions 3 for solo piano, for example, contains grace notes to be placed on both sides of the beat. In this case the silent beat is a reference pulse. The result is a lack of rootedness that could not have been accomplished by placing the sounds 'inside of' the metric structure, on the beat or a subdivision of it. The grace note, therefore, becomes a vehicle for uprooting sounds, allowing them to float freely. (Pratt, 1987, p. 71)

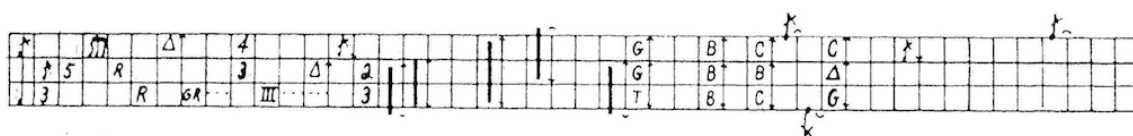


Figura 26. Excerto de *King of Denmark* (1965), de Morton Feldman. Destaque para as apojeturas.

A notação por grelha (fig. 26) comprova uma abordagem notacional empregada com grande maestria por Morton Feldman, tendo sido explorada extensivamente e sob diversas aplicações práticas, nomeadamente com o ciclo *Projections*, o ciclo *Intersections*, além de diversas obras isoladas⁹⁹.

⁹⁸ Como sugestão de leitura futura, consultar Hanninen (2004).

⁹⁹ Para uma análise detalhada destas obras, ver Noble (2013).

Contrariamente ao que acontece nas demais obras do *corpus*, *Dois* não se aproxima da abordagem proposta apresentada sobre a posição e a relevância das apojeturas. Em *Dois*, a escrita, enquanto qualidade sintática, é mais literal do que simbólica. Tomemos o caso das obras escritas em notação por grelha. Se, por um lado, as apojeturas em *King of Denmark* são colocadas no centro do quadrado e representada pelo sinal tradicional, em *Dois* as notas estão dispostas no centro do quadrado – a apojetura a antecede – e escritas conforme a primeira letra que condiz com a técnica empregada (*f*, do inglês “flam” é o termo utilizado pela literatura da percussão para representar onomatopoeicamente a técnica de executar uma apojetura simples, em oposição à execução do “drag” – apojetura dupla). Como exemplificação do exposto, segue abaixo algumas abreviações:

B = baixo;

fB – baixo com *flam*;

S – slap (tapa);

fS – tapa com *flam*.

As apojeturas em *Dois* têm uma função tradicional de apoio à nota principal, comprovando-se pelo uso de letras maiúsculas e minúsculas a atestar esta hierarquia.

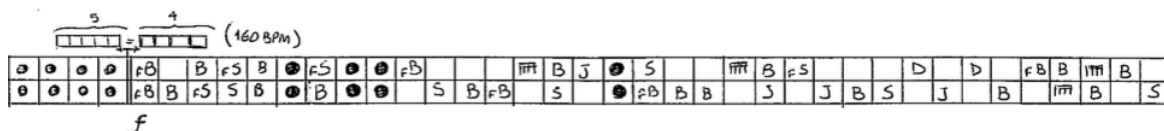


Figura 27. Manuscrito de *Dois*, com destaque para a notação por grelha.

Em relação à narrativa, vale destacar a vantagem que a notação proporcional incide sobre a notação ortocrônica sobretudo pela relação atividade/passividade da construção das durações dos eventos. A autonomia criativa reflete-se no controlo de materiais, nomeadamente por não confinar a escrita aos enquadres da notação tradicional. Comprova-se aqui a observação de Stone (1980): O “estereótipo” (Cf. Zamprónha, 2000) leva o compositor a delimitar uma quantidade mais sucinta de informação, quer de ordem métrica, quer de ordem narrativa. Por esta mesma razão, a notação proporcional é, segundo Stone (1980), a única forma de fixar determinadas ideias musicais provenientes de “progressões aperiódicas” (p. 137). Em termos práticos, a opção pela economia de sinais faz evitar o aglutinamento de pausas, ligaduras e figuras pontuadas e justificação métrica, facilitando, desta forma, a leitura.

A reflexão sobre o discurso composicional proporcionou-me ainda a possibilidade de reorganizar a linearidade da narrativa destas e de outras composições, verificando-se mais claramente nas obras de notação proporcional e notação por grelha. Por conta disso, este estudo tornou possível resolver uma limitação técnica pessoal que se manifestava algumas vezes no meu ato criativo, sobretudo em obras do período da juventude: a disjunção das frases/secções e a consequente escrita “por blocos”.

Por fim, a discussão comparativa entre as obras serviu principalmente para fixar alguns pontos que tangem a notação enquanto sistema de informação e compreensão derivada desta informação, incidindo luz sobre os processos de intenção criativa e interpretação. Conforme o exposto, é possível concluir que a notação proporcional não possui uma fórmula fixa: ela varia conforme a necessidade criativa quanto à métrica, as subdivisões rítmicas e à ocorrência de instruções de priorização de um determinado instrumento, gesto ou material musical.

5.3.2 Carácter

Um dos problemas (talvez o principal) que tive com a notação proporcional tem a ver com a relação da espacialização dos eventos na partitura e dos eventos no tempo real da performance. Os intérpretes demonstraram desacordo com a disposição espacial dos eventos, resultando numa aparente dificuldade em prolongar os sons e os silêncios prescritos e em apresentar notas sucessivas (sem haste) sem, com isso, torná-las metricamente regulares. Em relação a este problema, constatei que o tempo (velocidade) que a obra foi imaginada por mim era efetivamente mais lento que o tempo imaginado pelos intérpretes. A minha impressão foi sempre que a performance, como um todo, estava acelerada. Por essa razão, tive de acrescentar à partitura indicações textuais com a intenção de reforçar o prolongamento natural dos sons e retardar o passo que a performance tomava. Esta aceleração percebeu-se sobretudo nos momentos em que os sons eram prolongados de maneira estática em longas linhas e com dinâmicas baixas. Contudo, este problema não foi encontrado em *O movimento obscuro das coisas* porque a própria organização tipográfica da notação implica numa estabilidade métrica regular comum a todos os intérpretes.

Mais, constatei também que em *Campânulas Inclínadas* e *Pedra Celeste* nem as linhas horizontais nem as indicações verbais prescritas apresentaram melhorias definitivas na

interpretação. Acredito que a razão para esta dificuldade provenha da repetição de hábitos psico-motores consolidados pela prática extensiva de leituras/performances de obras de notação ortocrônica. Contudo, à medida que a hermenêutica atuava, a distensão temporal com a qual a obra foi imaginada foi gradualmente “tomando espaço” no ato interpretativo.

No sentido de minimizar esta questão, uma característica relevante a ser apontada em algumas das obras de Feldman¹⁰⁰ é a relação que se estabelece entre os elementos acústicos (enquanto construção do sonoro) e a estética minimal resultantes de uma introspeção quase “meditativa” da experiência da audição. Em termos práticos, Feldman idealizava as dinâmicas ao extremo da sutileza, da qual a interpretação e a performance procuram atingir o estado meditativo. “Dynamics are extremely low and as equal as possible” (Feldman, 1965, p. 2) é a única instrução que consta na partitura acerca das dinâmicas. Esta instrução, tipicamente feldmaniana, conjuntamente com “with a minimum of attack” (p. 2) traduz, a meu ver, a relação que o compositor tinha com uma ideologia fundamentalmente minimalista. O intérprete e o ouvinte são, dessa forma, convidados a participar de uma experiência transcendental: a quase imobilidade (e a tensão que isso acarreta), a concentração apurada, a ausência de contrastes de densidade, e a componente temporal (normalmente elevada a um quase-limite humano, dada a duração ininterrupta das performances¹⁰¹) exigem uma audição/interpretação passiva porém atenta e pormenorizada. Ainda que o ouvinte procure se concentrar em ouvir a totalidade da obra, o mesmo não consegue captar todo o material exposto, tornando a experiência um processo natural de seleção involuntário.

Ainda que estando fundamentada em aspetos essencialmente estéticos e com objetivos claramente diferentes, a negação de uma prescrição pormenorizada das dinâmicas e o processo de seleção involuntário também ocorre em *Campânulas Inclinadas*. Porém, este parâmetro interpretativo está, diferentemente do caso anterior, aberto ao acaso e à mercê das escolhas instantâneas dos intérpretes. A ausência de dinâmicas pré-definidas em *Campânulas Inclinadas* acarreta numa variabilidade correlativa da densidade sonora.

¹⁰⁰ Mais especificamente o período composicional que compreende a maior parte da produção do compositor, estendendo-se desde *Intermission 6*, de 1963 até o final da década de 1980.

¹⁰¹ As obras mais longas de Feldman datam da década de 1980. Alguns exemplos: *Triadic Memories* (1981), *For Philip Guston* (1984), *String quartet N° 2* (1983), *Piano and string quartet* e *Violin and string quartet* (1985). Algumas destas ultrapassam a duração de quatro horas.

Aqui a hermenêutica toma partido da estética e da prática camerística implicada pela escrita. Contudo, de modo a unificar e dar coerência ao *ensemble*, consideraram-se as características acústicas de cada instrumento e, desta forma, procurou-se, à medida do possível, igualar a intensidade sonora à fonte sonora mais restrita (nomeadamente a guitarra). Por outras palavras, o que se pretendeu com isto é criar um consenso geral, no sentido de nivelar, ainda que com distinções, a massa sonora, para que pudesse-se perceber claramente as partes individuais.

5.3.3 Aspetos harmónicos

Esta seção e a seção a seguir a esta referem-se exclusivamente às obras *Campânulas Inclinadas* e *Pedra Celeste*, não se aplicando às demais obras do grupo.

Discutiu-se até então a narrativa composicional na sua componente horizontal, propondo com isso um eixo estável entre as variáveis temporais e espaciais; afinal, a notação proporcional é, por excelência, a notação que melhor representa neste *corpus* a relação entre tempo e espaço notacional. Far-se-á agora uma breve incursão sobre as relações verticais estabelecidas na notação, apresentadas sob uma competência fundamentalmente harmónica. Tendo em vista a relação espacial¹⁰² entre uma nota fundamental e suas extensões, a análise volta-se agora para a conjugação de características funcionais que conduzem a narrativa por vias de uma estruturação de suas raízes e de uma classificação das alturas. Vejamos primeiramente o que ocorre em *Campânulas Inclinadas*, mas que se reproduz em *Pedra Celeste*.

Campânulas Inclinadas é orientada por um conjunto estruturante de notas que gravitam à volta de um epicentro¹⁰³ por vezes tonal, vezes, modal. Em linhas gerais, a peça centra-se na nota fá, perpassando os campos harmónicos circundantes de Ré, Mi \flat e Sol. Expõe-se, abaixo, três exemplos.

¹⁰² Referente à distância.

¹⁰³ Ver Sekeff (1996).

5.3.4 Improvisação

Ainda que a improvisação¹⁰⁴ não esteja entre os elementos que melhor distinguem a identidade estética do *corpus*, interessa-me destacar os momentos em que esta técnica predomina sobre o discurso musical no sentido em que trata de estabelecer laços com a hermenêutica. Como exemplos estão a primeira página de *Campânulas Inclinadas* (fig. 31) e o segundo movimento de *Pedra Celeste*. Antes de mais será necessário fazer uma breve ressalva: estes exemplos constituem uma mera sugestão de apresentação da improvisação baseada na intuição¹⁰⁵ e na aleatoriedade. Aqui, a evocação à improvisação advém da necessidade de recriar uma atmosfera instável e aleatória em comum acordo com a estruturação programática prevista. No excerto abaixo são estabelecidas instruções (em notação textual) que evocam uma ação interpretativa voltada para a experimentação e para a interação livre entre sons não-premeditados.

Guuitarra

(no tempo)

acafar

Piano

- Improvisar livremente utilizando ruídos breves e escassos;
 - Evitar padrões rítmicos repetitivos e/ou de fácil percepção;
 - As dinâmicas não devem exeder *mp*.

Figura 31. Seção de improvisação em *Campânulas Inclinadas*.

Na intenção de estabelecer uma via segura para a prática da improvisação nas obras do *corpus*, os correlatos desta técnica delimitaram-se a uma perspetiva assertivamente espontânea da interpretação, i.e., improvisação como invenção livre, pessoal e imprevisível.

O segundo movimento de *Pedra Celeste* é outro exemplo de como organizar o material composicional de maneira a equilibrar liberdade e determinação e instituir uma necessidade de escolha com base numa improvisação semi-orientada.

¹⁰⁴ Dentre os inúmeros autores, destaco Pressing (1988), Bailey (1992), Sarath (1996), Nyman (1999), Sansom (2001), Benson (2003) e Aguiar (2012) como principais contribuintes para o estabelecimento teórico da improvisação nesta investigação.

¹⁰⁵ Relativo à *música intuitiva*. Termo cunhado por Stockhausen (Cf. Griffiths, 1987) para referir-se à improvisação que, diferentemente do jazz e sua improvisação arquetipicamente baseada em padrões rítmicos/melódicos idiomáticos, procura centrar-se na espontaneidade criativa dos intérpretes, trazida do inconsciente.

Comparativamente com o primeiro movimento, a narrativa é, neste caso, orientada por materiais mais semelhantes, ainda que irregulares. Escalas surgem e desaparecem no plano discursivo sem a necessidade de haver rigor na sincronicidade dos eventos. São, deste modo, refrações prolongadas da cadência do piano que encerra o primeiro movimento.

Em oposição ao referido pouco-espaco-para-a-improvisação, surge desta discussão uma constatação lógica que deriva da própria experiência musical aqui evocada. Ora, se aceitarmos a improvisação como um processo de libertação criativa, é plausível deduzir que o que se pretende com a hermenêutica discutida nesta tese é, inclusivamente, estimular a capacidade de improvisação de cada intérprete. Assim, improvisação pode ser, no constructo dos conceitos edificantes da investigação, um sinónimo de *interpretação recreativa*. Esta prática está, portanto, comprovadamente aliada à hermenêutica, pois embora envolva conhecimentos específicos, foi com base na improvisação e na experimentação *in loco* que as obras e a interpretação foram sendo desenvolvidas. Por outro lado, a experimentação também contribuiu para o desenvolvimento de um método de construção da notação baseado na testagem. Ou seja, as obras foram inicialmente concebidas sem a consulta dos intérpretes, fazendo-se valer, por conta disso, de conceitos estéticos arbitrários. Além da insegurança que isso acarreta, esta prática levou-me a ter de revisar a partitura por diversas vezes, incluindo a cada nova versão as contribuições sugeridas pelos intérpretes. Visto que estas contribuições não se restringem ao âmbito de correções idiomáticas e verificações práticas das instruções empregadas, é de sublinhar que a prática da experimentação e da improvisação colaborou com a investigação como um laboratório de construção hermenêutica.

5.4 Grupo 2

No Grupo 2 estão *For guitar, Naí, Dois, ...como a luz se dispõe sobre a luz* e *Atabul*, sendo esta última a obra que terá maior evidência na análise. Ao contrário do que ocorre com o Grupo 1, que acolhe as formações maiores, este grupo é constituído essencialmente por solos e duos.

Uma particularidade do Grupo 2 a ser destacada é a ocorrência de instruções notacionais que evocam o uso de técnicas expandidas, i.e., *extended playing techniques*. Dentro da

notação alternativa, as técnicas expandidas serão apresentadas como derivadas de um processo composicional exploratório e transcendental que Kanno (2007) trata por notação prescritiva. Veremos mais tarde como se aplica o conceito de notação prescritiva nas obras em questão. Por ora faz-se necessário elucidar, ainda que circunscritas à tese, as técnicas expandidas.

Em linhas gerais, as técnicas expandidas são abordagens vocais ou instrumentais inovadoras que partem do princípio de que os sons são produzidos através da utilização de uma técnica que modifica o timbre tradicional do instrumento. É evidente que, para isso, devemos considerar um conjunto de situações de ordem histórico-estilística, cultural, ideológica e até mesmo mecânica que podem ou não envolver uma determinada técnica expandida, mas que não serão abordadas neste trabalho. Outrossim, o presente estudo volta-se invariavelmente para uma seleção de aspetos inovadores encontrados tanto na codificação quanto na decodificação da atividade sonora das obras acima listadas (grupo 2) através da distensão idiomática, da transcendência técnica e sobretudo através de uma notação que permitiu manifestar a ideia composicional de maneira não-mediada. Importa destacar que, no caso de *Atabul*, a distensão idiomática deve-se sobretudo ao uso de um artefato estranho ao instrumento. De qualquer forma, o resultado final será uma amálgama sonora resultante de diferentes materiais sonoros residuais. Mais, cumpre dizer que em nenhuma das obras a intermediação de qualquer aparelho eletrónico na produção do som é requerida, com exceção de *...como a luz se dispõe sobre a luz*, pelo uso de microfonação.

Frente a isso passo a revelar, num primeiro momento, os ideais composicionais obtidos através da desconstrução da linguagem instrumental tradicional e da dissolução de paradigmas interpretativos das obras deste grupo para, de seguida, capturar o significado interpretativo que fundamenta o discurso musical das mesmas. Para tanto, um debate centrado na relação morfológica entre notação prescritiva e interpretação faz-se necessário. Nisto será ainda possível estabelecer um paralelo entre composição e interpretação, com a notação prescritiva e o idiomatismo de um lado e a técnica expandida e a interpretação aberta de outro. Como resultado, algumas correlações interessantes emergem da fusão entre composição e performance, visto que não há uma diferença significativa que restringe estes conceitos de uma base hermenêutica comum.

For guitar nasce de uma encomenda dupla entre o guitarrista Márlou Peruzzolo Vieira, no âmbito do projeto de doutoramento sobre processos colaborativos na qual eu participei como compositor de três obras para guitarra solo, e a Universidade de Aveiro, na ocasião da escrita de uma das obras de confronto para o Prémio de Interpretação Frederico de Freitas, um concurso interno destinado à alunos da graduação e mestrado desta instituição. Apesar da curta duração (aproximadamente 3 minutos), a obra inclui um espólio de timbres incomuns considerável, dos quais destacam-se a utilização de *bi-tones*, golpes percutidos em diferentes partes do instrumento, *pizzicati* de mão esquerda, harmónico com *tapping* de mão direita, dentre outras¹⁰⁶.

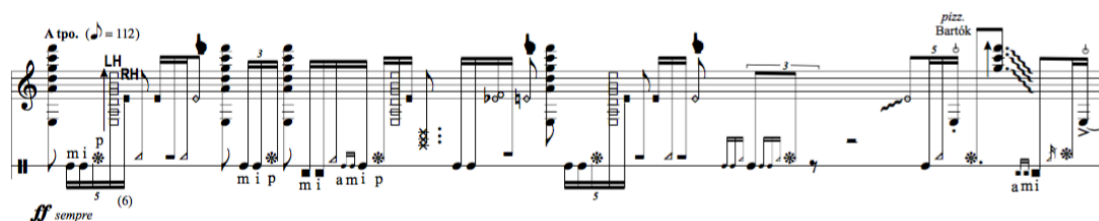


Figura 32. Excerto de *For guitar*, com destaque para a sinalética.

Naí, *Dois* e *...como a luz se dispõe sobre a luz* são as três obras representantes da formação camerística de dueto. Para este sub-grupo, optei por escrever obras que envolvessem a minha participação também como intérprete – portanto, duos escritos para percussão e outro instrumento – podendo, dessa forma, utilizar uma linguagem que transitava com mais propriedade entre o idiomatismo e as técnicas expandidas.

O indeterminismo das obras *...como a luz se dispõe sobre a luz* e *Naí* distingue-se sobretudo por introduzir uma forma não-fixa (i.e. forma mobile) da narrativa, constituída por pequenos fragmentos musicais dispostos separadamente na partitura, ficando sua ordenação a cargo dos intérpretes¹⁰⁷. Diversos compositores têm feito uso deste procedimento de organização da forma, tendo se tornado popular na música contemporânea através de obras como *Mosaic quartet* (1934), de Cowell, *Klavierstück XI* (1956), *Ziklus* (1959), de Stockhausen e *Constellation-Miroir* (1963 – ano de publicação), 3º movimento da *Sonata Nº 3 para Piano*, de Boulez (fig. 33). Contrastando com a macrocoordenação dos movimentos formais da obra (como ocorre em *Atabul*, por

¹⁰⁶ A lista completa das técnicas expandidas se encontra na segunda página da partitura (ver anexos 3).

¹⁰⁷ Na realidade, *Naí* pode ser ordenada por dois agentes: pelos intérpretes (aleatoriamente) ou pelo público, orientado pelos intérpretes. A explicação metodológica das duas possibilidades de ordenação está incluída nas notas de performance da própria obra (ver anexos 3 desta tese).

exemplo), o indeterminismo recai, nestes casos, também sobre uma micro organização dos fragmentos motivicos compreendidos dentro de um mesmo movimento formal.

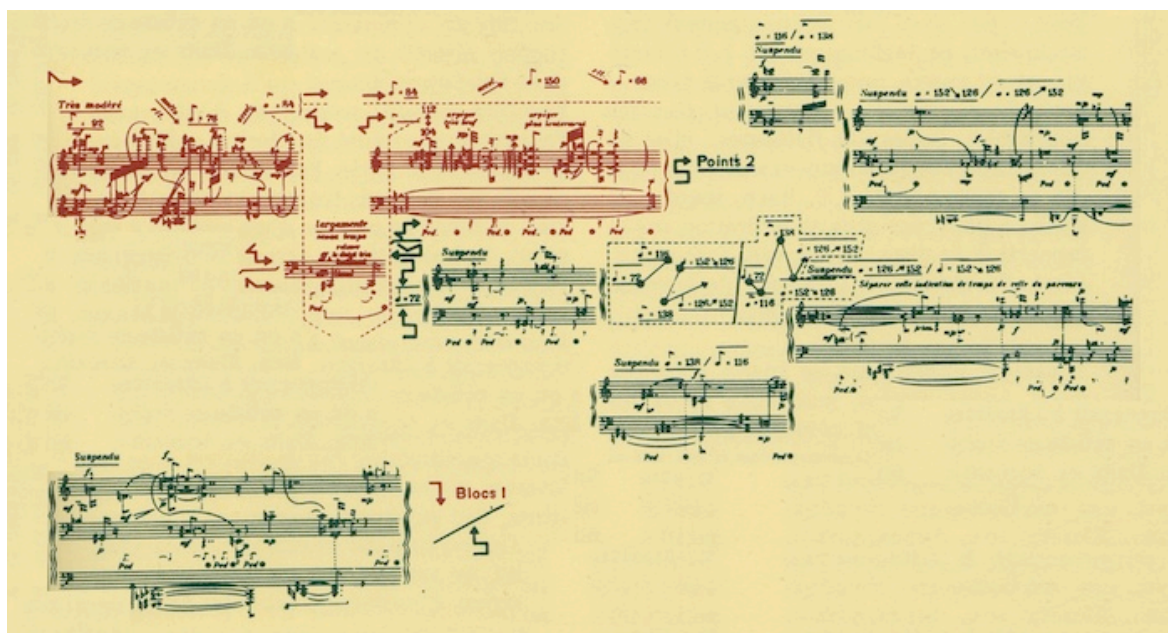


Figura 33. Excerto de *Constellation-Miroir*, de Pierre Boulez.

Uma questão importante a salientar em relação à notação prescritiva empregada em *Nai* é a sinalética que resulta da representação do ideal sonoro pretendido através de um grafismo que, por si só, revela as possibilidades físicas do gesto físico sem que, com isso, tivesse de recorrer à notação ortocrónica. Do contrário, a notação empregada nesta obra busca afastar-se da prática comum na medida em que procura evidenciar um procedimento que retrata o gesto físico e o som na sua forma bruta. As figuras abaixo (34 e 35) mostram a relação entre a notação como matéria descritiva e a performance como resultado da experimentação desta descrição.

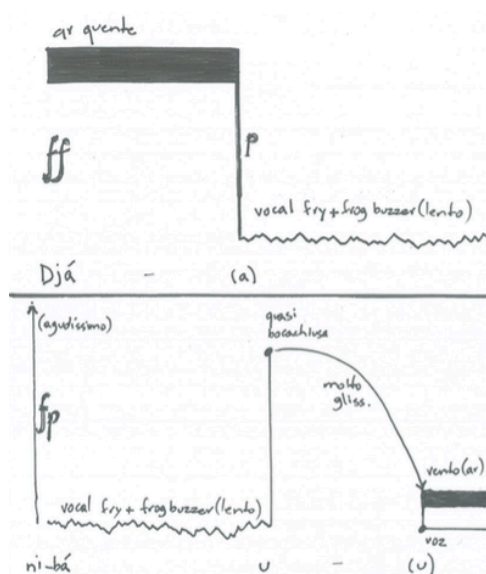


Figura 34. Manuscrito de *Naí* com destaque para a notação descritiva do *vocal fry* e o *frog buzzer*.

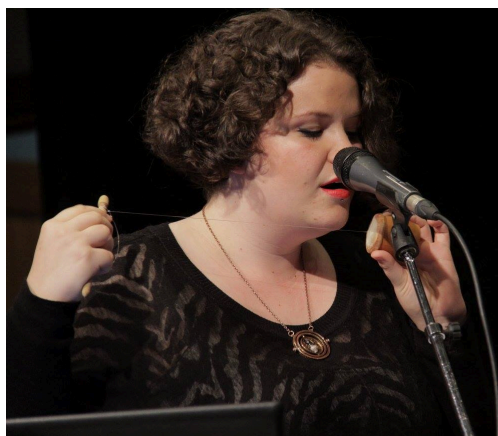


Figura 35. Cantora reproduzindo ambas as técnicas.

For guitar e *Atabul* nascem de uma proposta de expansão do idioma instrumental através do uso de técnicas expandidas (*extended playing techniques*). De acordo com os princípios hermenêuticos que regem esta tese, o exame destas duas obras não pode senão implicar numa reflexão sobre a *praxis* interpretativa voltada, por ora, para o idiomatismo. Contudo, torna-se pessoalmente mais fácil e mais intuitivo fazê-lo nas obras que se restringem à um único instrumentista, posto que o discurso musical recai sobre este instrumento em absoluto. Na busca por estabelecer um sentido de unidade do idioma, o intérprete solista muitas vezes tem de confrontar-se com uma *incompatibilidade de género*. Passo a explicar: a incompatibilidade de género pode ser estabelecida pela organologia da obra quando não há outra fonte (ou, mais especificamente, outro intérprete) a dialogar senão o próprio material que o intérprete tem em mãos (e.x.

partitura, instrumento, investigação prévia sobre a obra e intenção interpretativa¹⁰⁸). Uma vez que o discurso musical é estabelecido exclusivamente por um único intérprete e sua consciência, a tendência a cair no estereótipo será muito maior se comparada com a possibilidade de dialogar com a imprevisibilidade de opiniões de outro intérprete ou de um grupo de intérpretes. Em palavras simples, as obras a solo proporcionam a reflexão e o diálogo não com outros intérpretes mas com os próprios elementos construtores do pensamento interpretativo. Tais elementos se manifestarão silenciosamente numa linguagem simbólica que requer uma ressignificação da informação (retomamos a semiótica para perceber o sentido do *representamen*). Esta é a incompatibilidade de género: uma condição de isolamento que se aloja no decorrer da interpretação e que, sem objetividade, pode tornar-se problemática. Há, contudo, uma condição relevante na dissolução deste entrave: a incompatibilidade de género será subvertida somente se outro elemento compatível com uma língua comum (ou língua de contato) interceder no processo e transformar esta condição em possibilidade. A minha hipótese de solução assenta mais uma vez na hermenêutica. Com isso, não quero deixar subentendida qualquer descentralização arbitrária que diz que algo é mais ou menos válido do ponto de vista da epistemologia das relações interpessoais. Simplesmente reconheço a relação entre individualidade e idiomatismo como parte de um processo interpretativo de subjetividade e exclusividade, alicerçando meu pensamento no que foi discutido anteriormente sobre a comunicação musical e os processos comunicativos (secção 2.1.2). A medida em que torna a interpretação exclusiva, a individualização se expande para uma complexidade linguística que, a primeira vista, acaba por conter a interpretação (daí a problemática da incompatibilidade). O percurso da interpretação será, portanto, um labirinto. Ainda assim, se há alguma perda neste processo, esta está somente no plano do ideal autopoietico: uma vez que há incompatibilidade de género, a autopoiese não pode estabelecer relações de interação pois tratam-se de meios diferentes. As razões para que isto não ocorra já foram discutidas anteriormente (secção 2.1.3).

Atabul foi composta entre os anos de 2014 e 2016. Neste intervalo de mais de dois anos ocorreram importantes reformulações ideológicas que acabaram por originar uma nova abordagem no meu processo composicional. Ainda que este processo tenha se consolidado somente no último semestre de 2016, *Atabul* perpassa-o desde o início.

¹⁰⁸ Refiro-me aqui a *visão* como correlato de um dos três pilares edificantes da interpretação hermenêutica, i.e., visão e posição e conceção prévia (cf. Morais, 2014).

Nela, além da problemática da notação trabalhada no traslado dos anos, acresce-se o desafio de contribuir com um repertório que, por me ser muito próximo (dada a minha formação acadêmica focada sobretudo na área da percussão clássica), viria de encontro com as redundâncias e reproduções infundadas de arquétipos da escrita que fazem parte do meu cotidiano como professor de percussão.

Atabul nasce de uma encomenda particular solicitada por Pedro Sá, primeiro percussionista da Orquestra Petrobrás Sinfônica, para sua investigação de doutoramento na Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO) sobre a teoria e prática dos tímpanos, mais especificamente visando um estudo epistêmico dos pedais e da afinação. Como já referido, *Atabul* tem como conceito ideológico a dissolução de alguns paradigmas de ordem técnico-interpretativa e a consequente expansão das características idiomáticas do instrumento. Passo, portanto, a citá-las: 1) a idealização e aplicação de uma escrita que contemple uma perspectiva *sui generis* para os pedais de afinação; 2) a notação – em sua qualidade prescritiva – que conjuga três medidas quanto às durações tempo e 3) a preparação do instrumento.

A palavra “Atabul” significa literalmente *tímpanos* em espanhol (cf. Bowles, 2011). Ainda que o termo já esteja em desuso – os países de língua hispânica referem-se atualmente aos *timbals* – a entrada do verbete “The Kettledrum” na Encyclopedia of Percussion (2011) aponta para *Atabul* como sendo uma provável tradução. Infelizmente, não foram encontradas maiores informações sobre esta terminologia (arcaica, ao que tudo indica) até a conclusão da escrita deste trabalho. De qualquer forma, a modesta informação prestada por Bowles (2011) serviu de mote para a concepção de uma obra que evidenciasse o instrumento e as relações entre a expansão do vocabulário idiomático e a instituição de uma nova complexidade da escrita deste instrumento. Assim, além do conhecimento técnico de formação que possuo como percussionista, procurei encontrar nos meandros da própria escrita para este instrumento os construtos edificantes para o desenvolvimento dos novos paradigmas por ela evocados. Em conclusão, *Atabul* pode ser vista como uma composição centrada na potencialidade evocativa de um quarteto de tímpanos¹⁰⁹ e na epistemologia da notação (morfologia e ontologia). Segue a partitura.

¹⁰⁹ A instrumentação total compreende ainda outros instrumentos menores da categoria dos idiofones. Esta pode ser consultada na partitura anexa da obra (pp. 153-162 deste trabalho).

Samuel Peruzzolo-Vieira

atäbul'

tímpanos solo

Samuel Peruzzolo Vieira

ATABUL

para 4 tímpanos preparados*, 3 roto toms e 1 opera gong**

Inspirada na escultura "Testa + Casa + Luce" (1912), de Umberto Boccioni, destruída na 1ª Guerra Mundial.

Regiões de toque:

R - muito próximo ao aro

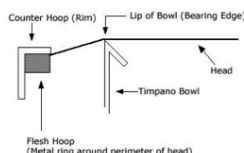
N - região intermediária

C - centro

Duração: cerca de 10 minutos

A ordem de apresentação das partes fica a critério do intérprete. (Ex.: 1-2-3 ou 3-2-1 ou 2-1-3, etc.)**Bojo (timpano bowl)****Aro¹** - Percutir a parte superior do aro (*counter hoop*)**Aro²** - Primeiro deve-se apoiar uma das claves em sentido oblíquo e vertical ao aro numa esquina entre os parafusos de afinação e o aro em si.

Deve-se então percutir a outra clave nesta, deixando-a ressaltar no aro. A clave deverá estar segura na mão porém com espaço para ressaltar.

Espaço entre o aro e a pele (entre o *counter hoop* e o *lip of bowl*)Baquetas:

1 par de claves

vassourinha (*wired brush*)baqueta de borracha (*superball friction mallet*)2 pares baquetas de tímpanos (*medium hard e hard*)PEDAIS:

T1 = Tímpano 32"; T2 = tímpano 29"; T3 = tímpano 26"; T4 = tímpano 23"

A dimensão espacial de cada linha representa a altura das notas, portanto quanto mais próximo à linha superior, mais aguda deve ser a afinação e vice-versa.

Posições:

(Indicações genéricas. As afinações podem variar dentro de cada posição)

Agudíssimo - nota mais aguda possível*Agudo* - região aguda, 1 ou 2 tons abaixo da nota mais aguda*Médio* - região central*Grave* - região médio/grave*Gravíssimo* - nota mais grave possível*Preparação dos tímpanos:****** Na Parte 3 o Opera Gong pode ser substituído por um Chinese Cymbal pequeno.**Corrente de bolinhas de metal** (mesmo material do *cymbal sizzler*): Para a 1ª Parte, deve-se prender a corrente com um conector (fecho) num dos parafusos que prendem o aro. O diâmetro das bolinhas deve ter entre 5 e 10mm.**Moeda:** Pousá-la ligeiramente abaixo do centro.**Fita adesiva:** Colar levemente uma fita adesiva (preferencialmente de papel) de aprox. 20cm. sobre o tímpano de 26", próximo à borda.**Pano ou Toalha (preso por um prendedor grande):** Função de abafador. Utilizada somente na Parte 2.**Timpani muffling (coperto)**, anexados aos tímpanos. Utilizados somente na Parte 3.Efeitos:**Rimshot 1:** (borda) Deitar a clave na extremidade da pele, no sentido oposto ao aro, formando uma cruz. A parte superior da clave deve estar encostada à pele e a outra metade ficará para fora (*lip of bowl*), estando segura com a mão como segura-se uma baqueta de caixa-clara.**Rimshot 2:** (centro) Clave deitada no centro da pele. Segurar a clave na ponta dos dedos.**Harmônico:** Percutir a pele enquanto dois dedos da outra mão pressionam levemente o centro do tambor.Sinais gráficos:**/** - Raspar/escovar□ - Percutir o **espaço** entre o aro e a pele

x - Tocar no aro

+ - Prender a ponta dos dedos anelar, médio e indicador no polegar. Posicionar a palma da mão para baixo, com o punho fixo sobre a pele. Soltá-los um a um num movimento rápido, fazendo as unhas percutirem o tambor. Técnica utilizada na Darbukka (Note que há notas abafadas e notas onde deve-se deixar a pele vibrar)

□ - Golpear o bojo (*timpano bowl*) com os dedos médio e anelar ou, quando indicado, com baquetas

◇ - Rimshot (vide "efeitos")

§ - Corrente de bolinhas de metal (puxá-la lentamente procurando mantê-la em contato com a armação)

] - Fita adesiva (descolá-la)

Afinação (para tímpanos e roto toms):

A partitura determina uma flutuação relativa dos registros. A precisão das alturas (microafinação) fica a critério do intérprete.

Notação proporcional. As linhas pontilhadas indicam sucessão, linhas contínuas verticais indicam sincronicidade.

Com exceção dos trechos indicados por "a tempo", as pausas e as notas tem uma duração meramente representativa, devendo ser executadas com liberdade métrica.

Obra dedicada a Pedro Sá.

2014-2016.

ATABUL

5

A II. Casa

♩ = 54 (quando aplicável)

CI

RT

T

P

(X) (ambas)

(rulo múltiplo)

(rulo alternado)

fpp

poco

p

mf

mp

f

pp

f

pp

f

mf

poco

(Livramento)

RT

T

P

f

mp

ff

f

p

f

ff

f

pp

gliss. (rodar)

dead stroke

mf

(lento, accel.)

(rápido ♩ = ca. 240 ou +)

RT

p

mp

pp

mf

(A tempo)

(accel. molto)

♩ = 40 súbito

(12 ♩)

RT

ff sempre

ME - gliss. lentamente (rodar)

♩ = 54

3

aro

pp

ff

mp

aro1

bojo

fp molto

p

ff

(rápido)

♩ = 40

3

aro

mf

pp

longa

(fita adesiva)

pp

Livramento

(retirar moeda)

6 ATABUL

B III. Luce
♩ = 54

OGong

RT

T

P

CI

rit.

longa

gliss. rápido

(l.v.)

(buzz)

(rulo múltiplo)

pp

f sempre

f

ff

f

mf

p

gliss. lento

poco gliss.

Preparação para a Parte 2:

T4 - *Agudíssimo*. Pousar uma folha de papel (A4) sobre a pele. Afixá-la com fita adesiva.

T3 - *Agudo*.

T2 - *Agudo*. Completamente **sem ressonância**: Pousar um pano ou uma toalha pequena sobre a borda, cobrindo aproximadamente 1/5 da membrana. Afixá-lo com um prendedor grande.

T1 - *Grave*. Pôr a corrente para cima da pele.

R3 - *Grave*

R2 - *Médio*

R1 - *Grave*


2 Baquetas *hard*.

ATABUL

7

Parte 2

C IV. Testa

Baquetas: Duração aprox.
(em segundos):

2" 3" 1" 4" 1" 2" 3"

OGong *mf* *L.v.* // (abafar)

RT

T (rufo sempre) *p* < *f* *p sub.* *molto fpp sub.* *molto pp* *poco ff*

P^{T3}
T₂

4" 4" ♩ = 48

OG *ff* // (abafar)

RT MD - buzz *mp* ME (baq. contra baq.) aro

T (N) (ff) ritardando il tremolo *pp* aro1 (corrente) *ff* (R) *L.v.*

P

♩ = 54 3" ♩ = 40

OG *f* 10 // (abafar)

RT *ff* (N) MD (C) *mp* (R)

T *ff* *L.v.* 3 *ff* ME (N) *mp* *f* *mp sempre* buzz longo

P

ATABUL

9

E VI. Testa
♩ = 90

Parte 3

00" 01" 02" 03" 04" 05" 06" 07" 08" 09" 10" 11" 12" 13" 14" 15"

OG* (N) (rit. poco a poco...)

T (qualquer tambor)

P *ff* sempre
gliss. sempre
(idem T4 sempre)

20" 25" 30" 35" 40"

(rit. sempre)

T

P (*ff*)

45" 50" 55"

rit. Δ Tempo (♩ = 120) non rit.!

T

P (*ff*) *f* (manter os pedais na posição central) (sim.) (sim.)

F VII. Luce
♩ = 90

OG (N) (C) (C) 5:4 3+3+3+3 = 12 ♩ (3 ♩) 3+3+3+3 = 12 ♩ 3+3+4+3+3 = 16 ♩ 4+3+2+3 = 12 ♩

T *p* *mf* *p* *fp* *f* (R) (R)

OG

RT (R) 3+3+3+3+3+3+3 = 21 ♩ (N) *f* (4 baquetas) x 4 (N) 3+3+3+3+3+3 = 18 ♩ (R) (N)

T (raspar livremente a ponta do dedo indicador de ambas as mãos)

* Na Parte 3 o Opera Gong pode ser substituído por um chinese cymbal pequeno.

FIM

5.4.1 Notação prescritiva

Notação prescritiva ou *notação de ação* (Seeger, 1977 [1958]; Kanno, 2007) é um método de escrita que se aproxima da tablatura, na qual ações performativas são determinadas através de um conjunto de signos mímicos grafados sem que haja a necessidade de adaptar as instruções performativas a um sistema tradicional de notação. Tal método opõe-se à *notação descritiva* que busca identificar o material sonoro através da representação sígnica dos parâmetros tradicionais da escrita (altura, duração, articulação e intensidade). Zamprónha (2000) complementa esta diferenciação ao referir que

a notação prescritiva diz ao intérprete quais ações ele deve tomar frente ao seu instrumento para produzir a música. O resultado sonoro será uma decorrência de tais ações. Já a notação descritiva diz qual o resultado sonoro desejado, sem indicar ao intérprete como deve tocar seu instrumento para produzir tal resultado. (p. 55)

Segundo Zamprónha (2000), as partituras tradicionais (i.e. partituras em notação ortocrônica) são uma combinação de notação descritiva e prescritiva (ainda que recaiam mais sobre o primeiro tipo), uma vez que relacionam o gesto enquanto discurso composicional com o gesto enquanto movimento físico da performance. Isto não quer dizer que as partituras, dentro desta diferenciação entre prescritiva e descritiva, devem ser exclusivamente simbólicas (Stone, 1980) ou mesmo precisas (Koellreutter, 1990). Ambos os tipos de notação acolhem o indeterminismo e dele se beneficiam em larga escala. Há, no entanto, alguns problemas com esta diferenciação que devem ser referidos. Primeiramente as notações não partilham do mesmo plano descritivo, visto que enquanto uma está voltada para a atividade sonora (descritiva), a outra volta-se para a ação performativa (prescritiva). Mais, esta diferenciação restringe-se a uma perspectiva unicamente sintomática da *praxis* composicional, pois incidem sobre a escrita uma estrutura semântica orientada por perspectivas generalistas. Por conta disso, a medida em que procura aproximar a relação entre signo, significado e significante, esta diferenciação afasta-se da *poiesis* composicional. Ora, não se trata de verificar a igualdade ou dissemelhança subentendida, mas de relacionar epistemologicamente o enquadramento e a abertura destas definições a outras que as possam complementar e dialogar positivamente.

Por conta disso, e tal como ocorreu no Grupo 1, é do meu interesse aprofundar a questão da notação através de uma análise comparativa entre obras emblemáticas. Para o Grupo 2, chamo à discussão a obra *Pression*, de Lachenmann.

O compositor alemão Helmut Lachenmann proveu-nos, ao longo da segunda metade do século XX e além, um conjunto de obras que empregam um sistema de notação prescritiva que se destacam na literatura, dentre as quais estão *Pression* (1969), *Guero* (1970), para piano solo e *Gran Torso* (1972), para quarteto de cordas.

für Werner Taube
Pression
für einen Cellisten

Helmut Lachenmann, 1969/2010

The score is divided into three systems, each with multiple staves. The first system includes instructions like 'SAITEN HALTER', 'STEG', 'GRIFFBRETT', and 'SATTTEL'. It features various musical notations including notes, rests, and dynamic markings like 'ppp flaut.' and 'arco stop'. The second system continues with 'Bogen bei IV aufsetzen', 'quasi rit.', and 'meno'. The third system includes 'nächste Position der rechten Hand vorbereiten', 'Daumen auf Bogenhaare', and 'stop'. The score is published by Edition Breitkopf 9221 and is copyrighted by Musikverlage Hans Gerig, Köln, 1972, assigned to Breitkopf & Härtel, Wiesbaden, 1980.

Figura 36. Excerto de *Pression*, de Lachenmann.

Pression (1969) de Helmut Lachenmann (fig. 36) constitui em si só uma mudança radical na estética da música instrumental notada. Por detrás da estética proposta nesta e nas outras obras está o conceito (cunhado pelo próprio compositor) de *Musique Concrète Instrumentale*, definido por Craenen (2014) como “music whose sound refers to its concrete creation” (p. 41). Ainda que o compositor negue a autoria (Orning, 2013), o sistema notacional apresentado em *Pression* é frequentemente classificado como um tipo de notação prescritiva, na qual, tal como já foi mencionado, “[it] is highly experimental,

predominantly symbolizing the actions and energy prescribed to produce the sound rather than traditional parameters like pitch and rhythm" (Orning, 2013, p. 94).

O exercício da comparação entre *Pression* e *Atabul* demonstra uma seleção de aspetos semânticos encontrados tanto na codificação quanto na decodificação da atividade acústica instrumental por vias da notação. Ao descobrir os elementos composicionais semelhantes através da desconstrução da linguagem instrumental tradicional e da dissolução dos paradigmas interpretativos, podemos capturar o sentido interpretativo que impera sobre o discurso. Mais, ao aplicar o conceito de *musique concrète instrumentale* em *Atabul*, verifico uma clara interação entre notação, intenção composicional, extensão do idioma, criatividade musical e produção sonora.

A análise destas obras (*Pression* e *Atabul*) faz notar que a relação física requerida para interpreta-las fundamenta-se em interações que transcendem o plano linear da notação, manifestando-se através da fusão de quatro elementos principais: 1) a combinação de intenções composicionais e interpretativas (autopoiéticas), 2) a construção de uma semântica objetiva e transparente e 3) a produção sonora criativa e 4) o desenvolvimento estético instrumental crítico por parte do intérprete.

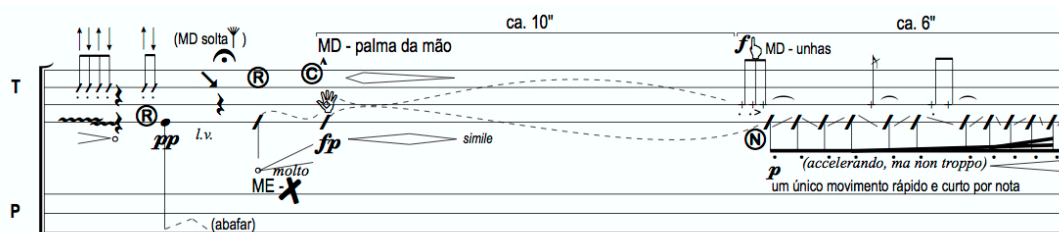


Figura 37. Excerto de *Atabul*, com destaque para a notação prescritiva.

Atabul emprega uma escrita distintivamente assertiva e pormenorizada das exigências técnicas e dos recursos empregados na criação da obra, fazendo uso de uma simbologia que fosse ao encontro das necessidades gráficas prescritas pela ideologia inovadora da escrita mas que ao mesmo tempo dialogasse (tanto quanto possível) com a literatura do instrumento. Desta forma, acredito que a obra tenha ganhado uma dimensão bilateral ao adequar-se às características idiomáticas implícitas no estudo de uma obra desta formação e, ao mesmo tempo, conjugar com os interesses investigativos prescritos pelo intérprete responsável pela comissão e estreia da obra. A notação prescritiva atua aqui como resultado de uma notação híbrida que utiliza figuras tradicionais de precisão

métrica (notação ortocrónica), notação proporcional (ou espacial) na qual os eventos são apresentados conforme a disposição espacial dos elementos na partitura, e escalas de indicação temporal aproximada (medida em segundos). Como já referi, a justificativa da hibridez assumida pela notação prescritiva está calcada na natureza sistémica da obra e pelo anseio em trazer à luz algumas possibilidades tímbricas invulgares. Contudo, a abertura, da qual a notação indeterminista toma papel preponderante no estabelecimento das bases interpretativas, contrapõe-se ao rigor da precisão métrica exercida pelas figuras rítmicas regulares. Em termos práticos, é informado na partitura que, com exceção dos trechos indicados por “a tempo”, as pausas e as notas tem uma duração meramente representativa, devendo ser executadas com liberdade métrica – mais claramente perceptíveis no caso das apojeturas isoladas, das notas sem haste e das trocas de afinação a-métricas.

Outro elemento que merece destaque na notação de *Atabul* é a substituição do tradicional pentagrama por um tetragrama. Ao mesmo tempo que a instrumentação é fixa e demanda especificidade idiomática, a adoção deste recurso gráfico proporcionou adotar uma abordagem de carácter exploratório independente para cada um dos tambores, quer seja no conjunto dos quatro tímpanos quer seja na totalidade instrumental da obra. Neste sentido, é precisamente esta simbiose entre os tímpanos e os outros instrumentos utilizados que dão à obra as ferramentas para a rutura do paradigma tradicional da escrita para tímpanos. Se, por um lado, cada instrumento é abordado de maneira única no que toca a exploração de timbres invulgares, por outro, a fusão de um grupo de instrumentos que muito tem em comum – com exceção das claves, todos os instrumentos possuem a característica de produzir *glissandi* – foi determinante para a coesão da narrativa e para a construção da identidade da obra.

Cada sinal gráfico condiz com uma única qualidade tímbrica, estando graficamente aproximado da sua fonte correspondente. Assim, quando indicado para tocar no bojo, por exemplo, o sinal deve assemelhar-se à sua forma correspondente. O mesmo ocorre com a corrente de bolinhas de metal (pequenos círculos conetados), com o ato de raspar ou escovar a pele (inicialmente a obra demanda a utilização de claves deitadas sobre a pele para a reprodução de tal ato e o sinal adotado é o de uma clave) e, finalmente, com a letra “f” para descolar a fita adesiva.



Figura 38. Demonstração de execução: raspar lentamente a corrente por entre dois parafusos de sustentação do aro.

5.4.1.1 Elementos não-convencionais da notação e da performance

Em relação ao local de produção sonora, *Atabul* possui três regiões principais encontradas na parte superior do instrumento mais uma produzida na lateral. Tal como na literatura, a maior parte das ocorrências sonoras acontece na pele, subdividindo-se em três possibilidades tímbricas, nomeadamente o centro, a borda (muito próximo ao aro) e a região intermediária. As outras duas regiões de produção sonora são a região intermediária entre o aro de sustentação e o corpo do instrumento (bojo) e diretamente no aro de sustentação das peles. Por fim, a última região de produção sonora situa-se na lateral (ou corpo) do instrumento.

Atabul requer, para além de baquetas tradicionais de tímpanos, a utilização de escovas (*brush*) (fig. 39) com as cerdas raspadas sobre a pele, clavas (instrumento musical) e uma baqueta de borracha utilizada exclusivamente para fricção. Estes materiais conferem grande capacidade de modificação tímbrica aos tímpanos, sendo o uso bastante recorrente na obra. A preparação através da inserção de artefatos ou da modificação das qualidades físicas dos instrumentos ocorre em dois momentos distintos: antes e durante a performance. Antes da performance o intérprete deve afixar uma corrente de bolinhas de metal em dois parafusos (um em cada tambor) que prendem o aro dos tímpanos, formando um triângulo (fig. 38). O movimento de puxar um dos lados da corrente

produzirá um atrito pela fricção das bolinhas no parafuso. Durante a performance ocorrem modificações na afinação dos tímpanos e rototoms e a colocação momentânea de uma moeda e de panos abafadores sobre as peles. Quanto às trocas de afinação com os pedais, a notação confere abertura à interpretação. As afinações estão sinalizadas apenas pelo posicionamento e deslocação de linhas horizontais que percorrem um espaço de dimensão espacial/gráfica limitado.



Figura 39. Demonstração da utilização da escova.

Para a preparação dos tímpanos são utilizados utensílios de metal tais como corrente, moeda, gongo e baquetas de formações diversas. Tanto os materiais usados na preparação do instrumento quanto a gama de baquetas requisitadas evocam, de certa forma, o objeto que inicialmente inspirou a composição desta obra. “*Testa + Casa + Luce*” (1912), de Umberto Boccioni (fig. 40) foi a fonte escolhida como inspiração para *Atabul*. Trata-se de uma escultura futurista de rara beleza e expressividade infelizmente destruída durante a 1ª Guerra Mundial. Nela, a figura de uma senhora com as mãos cruzadas é claramente perceptível, porém retratada de forma *sui generis*. Raios de luz saem da sua cabeça e sobre sua cabeça está uma pequena casa. Infelizmente o que resta-nos hoje desta escultura são unicamente fotografias.



Figura 40. Reprodução fotográfica de *Testa+casa+luce* (1912), escultura de Umberto Boccioni, destruída em 1913.

Ainda que o processo composicional se prenda à influência que esta escultura provocou na elaboração do projeto compositivo, cumpre aferir uma problemática de ordem ideológica que se seguiu no decurso da composição de *Atabul* e que deu novo rumo à escritura. Na medida em que o título e a narrativa composicional reformulavam-se por diversas vezes no anseio de abarcar o tema que inspirava a obra, a fenomenologia do ato criativo tendia a destacar-se do processo de criação, transcendendo a ideia original que consistia em guiar-se pela escultura como um subproduto desta inspiração. O material sonoro, por sua vez, auto-afirmava-se como o fator principal para o desenrolar da composição. Uma vez que já não fazia sentido pôr as duas obras (música e escultura) lado a lado, optei por reconsiderar as prioridades mantendo o que já havia delimitado em termos composicionais. Tal fenómeno contrasta com o ocorrido nas obras do Grupo 1, das quais a influência da poesia exercia sobre o processo criativo uma influência crescente. No caso de *Atabul*, a conjuntura da notação determinou uma autonomia e uma abstração de sentido poético. Daqui é possível traçar uma linha direta entre o que ocorreu com *Atabul* e a discussão sobre meios autopoiéticos (secção 2.1.3): enquanto nas obras do Grupo 1 o meio autopoiético é estabelecido por processos comunicativos, em *Atabul* prevaleceu a interação entre os próprios materiais composicionais.

6. RESULTADOS

Apresento, nesta secção, os resultados das pesquisas relativas à construção do pensamento hermenêutico dentro do fenómeno da interpretação¹¹⁰. À medida em que os resultados são apresentados, algumas conclusões parciais fazem-se igualmente presentes na escrita. Deste modo, pretende-se encerrar sobre as questões levantadas na primeira parte da tese um sentido conclusivo.

As identidades dos intérpretes não serão expostas nesta secção. Com isso, pretendo que o processo de interpretação seja apresentado de modo a evidenciar as estratégias, ainda que individuais, adotadas pelos intérpretes, em oposição a uma mera transcrição das dificuldades. Dentre as principais razões que fundamentam a omissão das identidades dos intérpretes destacam-se o evitamento de comparações entre indivíduos quer seja a nível técnico, quer a nível comportamental, bem como a destituição de resultados calcados numa centralização individualizada dos mesmos. Os resultados são, portanto, fruto de uma análise que visa descrever processos, apontar estratégias, cruzar dados e testar hipóteses. Por fim, é de referir que as citações dos intérpretes entrevistados estão em *itálico*.

6.1 Elementos musicais deixados ao critério do intérprete

Pedra Celeste é a obra que requer a maior incidência de intérpretes e, por conseguinte, poderia gerar maior quantidade de pensamentos interpretativos contrastantes. No entanto, *Pedra Celeste* foi a obra com a menor ocorrência de confrontações e opiniões individualistas, dando lugar à uma generalização do pensamento hermenêutico baseado maioritariamente num princípio de equilíbrio de juízos e perspetivas. As dúvidas que surgiram, quer seja sobre a notação, quer sobre a interpretação em si, foram sanadas pelos próprios intérpretes durante os ensaios. Não foram observadas posturas dogmáticas, ainda que se tenha reparado a distinção de algumas individualidades no grupo. A construção da performance se deu de maneira instintiva e gradual. Logo, à medida que a obra ganhava naturalidade, ganhava também uma identidade própria que

¹¹⁰ Neste caso em particular, a interpretação refere-se à preparação das obras para a estreia.

resultava da intenção de cada intérprete em corresponder com essa nova identidade. Foi, portanto, a prática dos ensaios que direta ou indiretamente deu não só à esta obra, mas ao *corpus* como um todo o contributo maior na transformação da interpretação. Ainda que se tratem de obras que revelam um processo de criação constante, elas só puderam ser finalizadas com o contributo dos intérpretes e com a dinâmica suscitada pelo fazer musical coletivo. Ainda que a maior parte da interpretação ocorra durante o processo de preparação (ou seja, da descoberta) da obra, a consciência de que a obra se constitui da união de cada um só se revela por meio de uma intenção autopoiética.

À imagem do trabalho desenvolvido em *Campânulas Inclínadas*, uma característica fundamental a ser levantada na maioria das obras do *corpus* é a relação que se estabeleceu entre os intérpretes e a composição na presença ou ausência do compositor nos ensaios. Ao contrário do que se esperava, em ambos os casos (presença ou ausência) notou-se que a intenção interpretativa decorreu de escolhas pessoais, independentemente de provirem do compositor ou de um dos intérpretes. Neste sentido, *Dois* representa um bom exemplo de como a participação do compositor não implicou numa falta de direcionamento interpretativo, considerando o facto de estar escrita em notação alternativa. Enquanto em *Campânulas Inclínadas* o compositor atuou também como intérprete (percussionista), em *Dois* o trabalho foi feito integralmente pelos intérpretes sem que o compositor estivesse presente, tendo eles de “resolver os próprios problemas”. Ou seja, quer seja em formações instrumentais maiores ou menores com ou sem a participação do compositor, o agente delimitador da interpretação foi ditado por um conjunto de situações impossíveis de serem previstas pelo compositor. Se bem que, em alguns momentos, a necessidade de tornar a experiência da interpretação mais produtiva levou alguns intérpretes a assumir grande parte do controlo da ação interpretativa, revelando-se, por conseguinte, como uma contribuição inesperada ao estabelecimento da atividade hermenêutica. Contudo, é de fazer notar que, tal como referi, à medida que os intérpretes se familiarizavam com as obras, a individualidade deu lugar ao diálogo aberto, ao altruísmo, à protocooperação e à desconstrução da notação.

É de esclarecer, ainda, que o referido controlo manifesta-se, antes de mais, na aplicação de um conjunto de estratégias interpretativas postas em prática em contexto coletivo. Conforme Morin (2005),

a estratégia permite, a partir de uma decisão inicial, prever certo número de cenários para a ação, cenários que poderão ser modificados segundo as

informações que vão chegar no curso da ação e segundo os acasos que vão se suceder e perturbar a ação. (p. 79)

Por outro lado, tal como era espetável, o instintivo congelamento da imagética sonora inibiu a ação da hermenêutica logo num primeiro momento. Uma vez que a obra é construída através de escolhas sem um sólido referencial auditivo prévio, os intérpretes tendem a basear-se na primeira exposição sónica da obra, tendendo à imobilidade. Este é, possivelmente, um dos principais desafios deste tipo de notação e, possivelmente, a resposta para a pergunta: “Por que as interpretações são superficiais?”.

Num contexto excedente às testagens, porém à guiza de solução, dados mostraram que a ocorrência de demasiada informação (supersaturação sígnica) faz com que os intérpretes sintam a necessidade de optar pela facilitação idiomática, o que levará à interpretações diferentes. Zamprónha (2000) expõe importantes considerações sobre isto, pelo que trata como uma “fragmentação das próprias unidades perceptuais” (p. 262). Nestes casos,

[...] a interpretação da obra se torna o resultado daquilo que o intérprete consegue realizar, de acordo com sua capacidade técnica. Dessa forma a interpretação termina por constituir as próprias unidades perceptuais de uma certa forma e não de outra, dependendo de como o intérprete consiga realizar a partitura, o que faz com que estas próprias unidades fiquem fragmentadas e as relações entre elas fiquem indefinidas. (Zamprónha, 2000, p. 262)

6.1.1 Expetativa do compositor versus resultado prático

A dicotomia entre expectativa e realidade foi, de facto, comprovada numa situação na qual há uma falha em algum dos lados da comunicação. Esta falha revelou-se tanto do lado do compositor quanto do intérprete, visto que a criação, enquanto *práxis*, acolhe uma realidade sempre remodelável.

Através das entrevistas, pôde-se verificar a funcionalidade dialética da notação, relacionando o imaginário interpretativo com as expetativas composicionais. Diversas vezes notei que os intérpretes sentiam falta de uma definição rítmica mais explícita, recorrendo, quando era facultado, a “ajustes” rítmicos que não estavam prescritos. Este

desconforto era mais visível nas obras que utilizam notações proporcional e gráfica. Por ser mais assertivas, as notações temporais e por grelha não se enquadram neste caso. Neste sentido, fica clara a necessidade de desenvolver uma habilidade sensitiva de maior independência da regularidade temporal que se reflete num desprendimento da necessidade de estabilidade rítmica.

6.1.2 Dificuldades na leitura e adaptação à notação

Opondo-se às espetativas, os intérpretes reportaram uma insatisfação com a quantidade/qualidade de instruções apresentadas nas partituras. Um dos intérpretes do trio manifestou alguma insegurança, ainda que só parcialmente: *“Eu percebi tudo que estava escrito nas notas (instruções de performance), todavia tenho dúvidas em algumas coisas”*. Este intérprete pressentia que sozinho não tinha a intenção de desvelar estas questões e precisava de falar pessoalmente com o compositor antes de fixar a individualidade hermenêutica na interpretação da obra.

Noutro momento, foi reportado pelo intérprete de *For Guitar* que a sinalética não tradicional empregada tornou a obra difícil de ler. Ou seja, não foi possível realizar uma leitura à primeira vista que possibilitasse ao intérprete compreender de imediato o sentido e a intenção por detrás da escrita.

“O processo de leitura da peça foi demorado porque eu precisava me acostumar com os novos símbolos. Entretanto, como a peça faz uso de diversos sons percussivos, penso que não seria possível adotar uma notação mais eficiente. Além disso, depois de se habituar aos novos símbolos, a leitura fluiu bastante bem”.

6.2 Processos colaborativos entre intérpretes e compositor

Neste ponto, a comunicação serviu como ferramenta de expansão do ato interpretativo tanto na relação da compreensão da estrutura, narrativa e estética quanto na relação idioma-ideal sonoro, tal como se pode observar, por exemplo, neste relato:

“O trabalho em colaboração com o compositor foi de grande ajuda para deixar-me seguro sobre as decisões que eu fui tomando ao construir a performance da obra. Além disso, as explicações fornecidas pelo compositor ajudaram a criar uma imagem mental da obra antes mesmo de começar a experimentá-la ao instrumento.”

A análise revelou ainda resultados controversos no que diz respeito aos processos colaborativos. No plano da colaboração com a escrita, era esperado um trabalho de revisão que fosse transversal a todas as obras, o que não se deu. Ou seja, todas as obras teriam de ser, em tese, revistas e reescritas. A baixa incidência de revisões notacionais se deu sobretudo nas obras com um ou dois intérpretes. Assim, quanto maior era o número de intérpretes, menor eram as versões das obras. A análise dos estudos comprovou que, uma vez que a notação não era imediatamente acessível, tal inacessibilidade foi um fator de coibição para a maioria dos intérpretes colaboradores. Contudo, tal como era esperado, a hermenêutica foi responsável por trazer os intérpretes para dentro do processo, distinguindo-os e redefinindo-os como elementos fundamentais da experiência da criação. Este aspeto, que pode ser considerado como parte de uma *poiesis* fundamentalmente colaborativa, centrou-se na transformação e na revalidação dos elementos sógnicos estruturais da composição. Assim, os processos colaborativos excederam o nível das escolhas interpretativas, ainda que não tenha havido a necessidade de propor alterações na escrita. Ou seja, os intérpretes mantiveram-se restritos às informações que lhes foram apresentadas, conquanto tenham incitado a qualidade destas informações. Tal facto demonstra uma forte conexão com o ideal composicional e uma grande tentativa de adaptação ao que a partitura propunha.

Uma nota sobre a qualidade sintáctica das instruções performativas: na primeira versão de *Campânulas Inclinadas*, lia-se *As relações temporais entre os sons devem ser interpretadas de acordo com sua disposição espacial*. Porém, ao verificar a descrição de Warfield (1976), percebi que a descrição proposta por ele está mais adequada ao terreno da hermenêutica, ainda que inconscientemente, uma vez que engloba o intérprete na construção da performance. Por esta razão, passei a adotar a descrição deste autor para referir à notação proporcional.

Um último aspeto a ser mencionado é que ficou comprovado, através das entrevistas, a hipótese de que o indeterminismo serviria como elemento de aproximação do intérprete

com o processo composicional, tornando-os também criadores: *“Decidir as notas que serão tocadas (nos momentos em que estas não são definidas precisamente na partitura) dá ao intérprete a sensação de estar construindo a obra com o compositor”*.

6.2.1 Compositor como intérprete das obras

Ainda no plano da colaboração, a comunicação entre compositor e demais intérpretes tornou-se mais ativa e eficaz pelo facto de o compositor ser também intérprete das obras (i.e., um compositor-intérprete). Neste sentido, a atuação do investigador como compositor e intérprete das obras foi um fator de grande importância para a compreensão heterogênea das análises, uma vez que este pôde atuar não só de maneira passiva, mas pragmaticamente sobre a ação do coletivo. Ademais, tal fator facilitou a comunicação entre os intérpretes e a própria percepção da intenção composicional. Domenici (2011) descreve seu processo de colaboração com o compositor Paolo Cavallone, apontando algumas sugestões dadas pelo próprio compositor no que se refere à necessidade de um maior esclarecimento da notação por parte da intérprete: *“By observing the composer perform those effects, I could hear the sounds exactly how he intended them, as well as perceive the means he used to achieve those results”* (p. 3). À semelhança deste exemplo, ocorreu, em algumas das obras em que estive a tocar, momentos em que a exemplificação *in loco* excedia o limite da comunicação verbal e expandia o leque de possibilidades de discussão interpretativa para uma percepção visual mais abrangente. *“As modificações na partitura foram realizadas em um processo colaborativo, ou seja, os performers puderam indicar ao compositor como melhor adaptar suas ideias às possibilidades de seus instrumentos.”*

Tal como mencionado anteriormente, o facto de agregar funções como compositor, intérprete e investigador resultou numa pesquisa de carácter autoetnográfico que, de outra forma, seria impossível de ser conduzida. Logo, um compositor-intérprete, ao participar ativamente nas decisões do coletivo, torna-se um elemento indispensável na busca de evidências autoetnográficas pelas quais a performance apresenta riqueza, veracidade e significado. Além disso, sua participação em sintonia¹¹¹ com outros intérpretes possibilita

¹¹¹ Condição de interdependência entre dois ou mais músicos na qual não há diferença de plano, status ou importância entre eles por estarem compositor-intérprete e intérprete(s) na mesma situação.

a imediata reformulação das decisões por ele previamente tomadas. Do *know-how* artístico do compositor-intérprete provém ferramentas interpretativas adicionais de grande valia se comparadas com investigações teóricas restritas a análises disjuntas dos modos nos quais as performances destes reforçam e/ou contradizem o material notado (Cox, 2013, p. 15).

[...] composer's performances seems to offer uniquely direct and un-mediated indications of how the work should be performed, in that they circumvent the need to translate pure creative impulse into notated form and back out again into sonorous realization. (Cox, 2013, p. 14)

Enquanto para os compositores generalistas a hermenêutica revela-se de maneira passiva¹¹², a quantificação/qualificação das opções de comunicação não-verbal dá aos compositores-intérpretes uma função fortemente ativa na fundação da interpretação hermenêutica. Em outras palavras, enquanto no primeiro caso a intenção composicional fica limitada pela escrita e, eventualmente, pela fala, no caso dos compositores-intérpretes é a própria experiência de continuidade que traz as respostas para as inter-relações entre as fases da criação e da recriação.

6.3 Validação da hermenêutica

Nesta seção final apresento os resultados das testagens sobre a implantação de técnicas hermenêuticas e as evidências que tornaram a interpretação uma experiência de partilha. Para tanto, utilizo o método apontado por Zamprona (2000) que se subdivide em quatro procedimentos (ou estratégias) que, segundo ele, influenciam diretamente no processo de interpretação. São eles a fragmentação, o paralelismo, a distributividade e a digressão. Para o *corpus* de obras anexo somente três procedimentos foram tomados, excluindo, por conseguinte, a digressão¹¹³.

¹¹² Segundo Cox (2013), estes compositores buscam essencialmente perceber o significado interno inerente às obras, ficando restritos ao que o intérprete pode fazer.

¹¹³ A digressão é “a introdução de um sistema de representação dentro de outro, tal como uma colagem” (Zamprona, 2000, p. 269). Embora obtuso, tal conceito assemelha-se ao que se conhece como *poliestilismo*: procedimento composicional empregado por Alfred Schnittke em diversas obras tais como o *Concerto Grosso Nº 1* e *Suite Gogol*. Os outros conceitos de Zamprona (2000) são apresentados abaixo conforme sua aplicação casual.

A exposição dos processos de construção da hermenêutica foi verificada principalmente através da análise dos ensaios e da performance pública. Não obstante, ainda que não fosse o objetivo inicial das entrevistas, a evolução hermenêutica pôde também ser observada através dos registos descritivos referidos pelos intérpretes (i.e., relatos pessoais). Estes novos dados foram, portanto, assumidos e validados dentro do espectro de análise, conferindo significativo valor aos resultados.

Uma pergunta que, de certa forma, inquietou-me logo que defini a hermenêutica como base epistemológica tem a ver com os limites da hermenêutica. Há uma separação entre o que é e o que não é hermenêutica ou tudo é hermenêutica e há níveis diferentes? Ora, se qualquer músico que se propõe a interpretar uma música busca entender profundamente a ideia por detrás da obra – tendo sido ou não exposta pela notação – a hermenêutica é, portanto um fenómeno inerente à qualquer interpretação. No entanto, após investiga-la mais profundamente, percebi que a hermenêutica se destaca por fazer parte do processo de interpretação de base na medida em que antecipa a intenção performativa, informando o intérprete de sua própria condição de intérprete e reatando a comunicação estabelecida entre a projeção e a realização. A resposta à minha questão enfim revelou-se de maneira simples: tudo é interpretação, todavia só a interpretação hermenêutica busca, através do afastamento de uma ciência inconsciente e repercutida, dar uma nova vida ao *modus operandis* da qual a interpretação se faz regenerar, repercutindo nos diversos estádios da compreensão.

Ao situarmos a capacidade de imaginação do intérprete entre a relação significado-significante, percebemos que a imaginação deste tem de ser tão ou ainda mais intensa que a do compositor. Ora, enquanto o compositor vê o que o influencia a compor e “toma as rédeas” do percurso criativo, o intérprete tem de se constituir de algo que não é nada senão uma ideia ou, conforme Zampronha (2000), uma representação estereotipada de uma representação do objeto idealizado. Ou seja, pela visão tradicional (cf. apresentada na secção 2.2.2 desta tese), o intérprete tem de imaginar o que influenciou o compositor e tentar, com o máximo esforço possível, trazer à tona a ideia de outrem. Contudo, sabemos que isto não é tão simples quando pomos a hermenêutica como formador da consciência interpretativa. A construção da hermenêutica pressupõe a tomada de uma atitude proativa de emancipação do sentido (enquanto estratégia) e afastamento de um modelo ou um programa. Logo, como diz Morin (2005),

a ação supõe a complexidade, isto é, acaso, imprevisto, iniciativa, decisão, consciência das derivas e transformações. A palavra estratégia se opõe à programa. Para as sequências integradas a um meio ambiente estável, convém utilizar programas. O programa não obriga a estar vigilante. Ele não obriga a inovar. (p. 81)

Face ao exposto, podemos deduzir que a construção da consciência hermenêutica não nasce através da validação de *programas* mas da instituição de *estratégias* momentâneas de reação. O método hermenêutico é definido a cada nova incursão e não serve de modelo para outras experiências interpretativas. Com efeito, é um processo único e complexo. Da mesma forma, é também indivisível, posto que representa uma realidade sensível e sensitiva não do criador (singularidade) mas de todos os elementos contribuintes de sentido (totalidade).

A execução [musical] não é um momento externo, secundário, cujo fim seja regatar o momento originário, com fins de comunicação e preservação, mas um momento essencial e congenito ao processo de criação. A obra musical nasce executada, ou seja, nasce já como realidade Sonora, portanto, já especificada como tal. (Pareyson *apud* Abdo, 2000, p. 22)

Em suma, a ocorrência da hermenêutica autopoietica não nasce no processo de interpretação, como era inicialmente pensado, mas antes, no próprio processo de composição e, conforme verificou-se, além. Não se trata de compor para uma performance nem tampouco para um intérprete, mas, de facto, um hermeneuta compondo para outro hermeneuta. O processo ganha por conta disso uma dimensão cíclica.

Face ao exposto, é conveniente verificar estas questões operando pontualmente sobre as duas obras em destaque no *corpus*.

6.3.1 Campânulas Inclinadas

Comprovadamente, a diluição do paradigma lançado no início desta tese refere-se à notação como resultado de um processo de condição predeterminada por estereótipos. Tal processo levou-me a compor tendo como princípio criativo processos que afastassem a composição do reconhecer o material sonoro em direção ao “perceber como uma

abertura à escrita” (Zampronha, 2000, p. 251) ou, simplesmente, uma “escritura da escrita” (Zampronha, 2000, p. 260).

Uma composição que seja construída a partir do reconhecer, como ocorre no paradigma tradicional, parte justamente de elementos pré-concebidos, estereotipados. A preocupação do compositor é justamente fechar o significado da obra dentro daquilo que o estereótipo determina. A composição, nestes termos, nada mais é que uma construção musical que manipula os elementos estereotipados de tal forma a construir um todo orgânico. (Zampronha, 2000, p. 251)

Posto isso, a primeira estratégia/procedimento composicional (Cf. Zampronha, 2000) adotada em *Campânulas inclinadas* que se repetiu em *Pedra celeste*, em *...como a luz se dispõe sobre a luz* e em *Naí* foi a aplicação do conceito de autopoiese: A organização das relações entre materiais sonoros é composta a partir das inter-relações de estruturação do ideal criativo e da derivação motívica do signo compósito (Cf. Koellreutter, 1990). Em outras palavras, a organização da obra se dá pela interação sinérgica de elementos motívicos que “compõem” a narrativa. A autopoiese trata de estabelecer ligações entre estes elementos de modo que cada um possua em si o todo da obra, mas que ao mesmo tempo seja único. Este procedimento é tratado de forma similar por Zampronha (2000) e recebe o nome de *Fragmentação*. A diferença aqui é que, diferente da autopoiese, na fragmentação o objetivo é provocar um “estranhamento” das relações entre materiais, “quebrando ou diluindo os estereótipos, alongando, perdurando o processo perceptual” (Zampronha, 2000, p. 261). Dentro deste conceito cunhado por Zampronha (2000) há dois processos de organização de materiais que “rompem com as relações estereotipadas quando se lida com unidades reconhecíveis: o acúmulo e o corte” (p. 261). Destes, encontra-se nas minhas composições acima listadas o procedimento de corte, sobretudo em *Campânulas inclinadas*. “O corte – segundo Zampronha (2000) – torna-se um forte elemento de rompimento das relações estereotipadas, principalmente quando as partes que se sucedem não justificam a conexão entre elas” (p. 261). Com isso, observou-se uma proximidade da intenção composicional não só com a interpretação manifestada pelo intérprete enquanto músico/executante, mas principalmente para com o intérprete enquanto ouvinte. A abrangência do sentido criativo é mantida desde o compositor até o ouvinte sem ter de relegar o músico participante à função de executante ou mesmo de um conhecedor da

obra, mas de um colaborador que opera sobre o plano da criação, da obra e da performance.

Outra estratégia também apontada por Zampronha (2000) é o *paralelismo*, que, nesta tese, está representado pela forma como foram sobrepostas três organizações métricas (métrico, a-métrico e não métrico)¹¹⁴ numa mesma obra (foi dado o exemplo de *Campânulas inclinadas*). Tal como o nome diz, o paralelismo se dá quando se intercalam dois ou mais elementos correspondentes. A meu ver, o paralelismo é antagónico à fragmentação, uma vez que conferem distinção pelo eixo x e y. Ou seja, o paralelismo está para a verticalidade (eixo y) assim como a fragmentação está para a horizontalidade do discurso (eixo x), tal como exemplificado na figura 41.

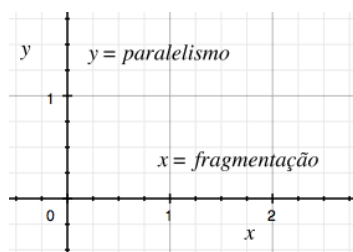


Figura 41. Eixo x-y e a relação entre paralelismo e fragmentação.

Há, neste caso, também uma diferença a apontar entre a aplicação do conceito de paralelismo em Zampronha (2000) e neste trabalho: enquanto o primeiro autor refere-se à “superposição de camadas de sons (*layers*), comum em composições eletroacústicas” (p. 264), o paralelismo aqui manifesta-se através da sobreposição dos parâmetros métricos.

Chegamos, por fim, aos resultados da hermenêutica. As seguintes vantagens foram, de facto, comprovadas em *Campânulas Inclinadas*¹¹⁵:

- Interdependência;
- Liberdade de interpretação;
- Espontaneidade;
- Autonomia.

Foi ainda reportado nas entrevistas e verificado de acordo com a hermenêutica que:

¹¹⁴ Ver secção 4.2.1 desta tese.

¹¹⁵ Estas vantagens refletem não só o que ocorreu em *Campânulas Inclinadas* mas, de facto, em todas as obras do corpus.

- **As partes individuais dependem umas das outras e do todo:** *“Os eventos musicais acontecem conforme os intérpretes sentem a necessidade de expressá-los, e não em um tempo preciso estipulado na partitura. Isso possibilita que o grupo esteja sempre atento à música e não à pulsação. Não é necessário contar tempos, mas sim compreender as nuances da obra.”*
- **O tempo que progride a construção da hermenêutica é incomum:** O processo de fundação de uma consciência hermeneuticamente fundamentada é mais lento nas obras indeterministas. Contudo tal lentidão foi compensada pelos processos de colaboração e comunicação: *“A interação com o compositor foi fundamental, pois todas as dúvidas foram sanadas imediatamente, permitindo que a performance tivesse uma evolução muito rápida”.*
- A liberdade interpretativa deu-se sobretudo pela ausência de regularidade métrica e pela necessidade de tomar decisões que eventualmente mudariam o curso da obra: *“A peça exige que decisões sejam tomadas a todo o momento”.*

Comprovou-se, de facto, a existência de uma hermenêutica autopoietica conseguida através de uma intenção sinérgica entre os intérpretes: *“Cada performer foi dando a sua opinião, de forma a ‘montar’ a peça. A peça apesar de ser escrita pelo compositor, têm ‘características’ de todos os performers”.*

Mais, a improvisação atuou como ferramenta de integração, contextualização e autoconhecimento: *“A notação dá o detalhe gráfico para o performer perceber o ambiente da música e para sentir a liberdade na improvisação”.*

Por fim, confirmou-se a seguinte hipótese lançada por Zampronha (2000): “[...] uma maneira direta de se conseguir novas formas de geração do pensamento musical, de se produzir novas escrituras, é justamente criar novos sistemas de representação, a partir dos quais novas escrituras podem emergir” (p. 277).

6.3.2 Atabul

Dois dos quatro processos apontados por Zampronha (2000) para a diluição do estereótipo (fragmentação e paralelismo) foram adotados no grupo de obras acima analisado. Continuamente, o terceiro processo (distributividade) manifestou-se sobretudo

com *Atabul*, mas ocorre também nas obras *Naí, ...como a luz se dispõe sobre a luz* e *O movimento obscuro das coisas*.

A definição do conceito de distributividade, tal como aparece em Zampronha (2000), determina que “um processo de distributividade é aquele no qual diversos centros ocorrem simultaneamente” (p. 268). Portanto,

se um sistema de representação tende a gerar um centro unificador de acordo com sua estrutura principal de representação, a distributividade é justamente a distribuição dessa centralização a diferentes aspetos da mesma escrita, tornando eles mesmos outros centros, como se fossem independentes e simultâneos. (Zampronha, 2000, p. 268)

Ainda que não esteja exposto, a leitura do texto deixa claro que a distributividade só se pode manifestar quando não há a priorização de um parâmetro sobre outros, o que leva à incidência de diferentes polarizações a operar autonomamente. Em *Atabul*, a distributividade é constituída pela multiplicidade de possibilidades tímbricas; isto é, cada fração da amálgama sonora é tratada como um centro, tal como ocorre com cada um dos instrumentos do *set*. Além disso, outra centralização manifesta em *Atabul* e que complementa a distributividade é a relação do espaço físico com o espaço gráfico, evidenciada pela distinta aplicabilidade da variável melódica, o que faz emergir uma melodia de timbres e de ondulações de altura prescrita pelo tratamento dos pedais. Ora, o uso dos pedais nesta obra constitui nele mesmo um elemento independente da construção semântica/*poiética*, não só demandando técnicas apuradas, mas também uma similaridade técnica do seu mais evidente motivo gestual: os *glissandi*. Esta abordagem composicional particular trouxe alguns resultados antagónicos: por um lado, a demanda técnica tange o extremo controlo do pedal e das posições de toque (*playing positions*). Por outro, uma vez que este recurso constitui o mais importante elemento do discurso musical, este não pode ser de outra forma que não esta. O resultado constitui um novo paradigma para os futuros intérpretes desta obra. Uma vez que a notação não pode acomodar a ideia composicional na sua forma dinâmica e expressiva, a desconstrução da linguagem tradicional do instrumento tem agora a oportunidade de tornar-se a reconstrução de uma nova linguagem. Em contrapartida, o sentido de equilíbrio da notação empregada em *Atabul* orienta-se pela relação entre a prescrição do gesto e a implicação do movimento dentro da notação. Quanto à prescrição do gesto, a

escrita “determina de modo não determinista” (para usar uma expressão de Zampronha) a atuação dos pedais e a derivação enquanto matéria sonora desse gesto.

Podemos agora traçar algumas considerações finais sobre a performance de *Atabul*. O aspeto morfológico demonstrou uma relação muito próxima com a ideologia de Lachenmann e sua *Pression*, tornando-se evidente em quatro parâmetros:

- **métrica** - Estabilidade e flutuação;

“A notação híbrida que conjuga três medidas quanto às durações (tempo) tem sido também um novo element para mim, mas que vem proporcionando uma maior abertura à improvisação/tomada de decisões.”

- **sistema signico**, i.e., combinação entre signos musicais tradicionais e únicos;
- **abstenção** de parâmetros hierárquicos tradicionais de altura (e.g. tetragrama e *micro-tuning*);

“Essa sugestão de escrita para os pedais de afinação se mostrou bastante prática e functional.”

- uso extensivo de **linhas perpendiculares** que funcionam tanto como condutoras de altura quanto indicação de duração.

A aplicação destes processos elimina justamente esse algo dado, esse algo pronto que caracteriza o estereótipo, que caracteriza o reconhecer ao invés do perceber [...]. O tecido musical se torna um contínuo de possibilidades sobre o qual a percepção coloca suas marcas, a partir do qual diferentes construções são possíveis. (Zampronha, 2000, p. 272)

Pela lente da autopoiese vemos que este “contínuo de possibilidades” que Zampronha se refere pode aludir tanto à composição quanto à interpretação musical.

7. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao incidir um questionamento acerca da elaboração das partituras e da interpretação musical, o processo de criação das obras foi concomitantemente avaliado pela perspectiva do compositor e do intérprete. Conforme vimos, a possibilidade de avaliar o processo notacional por estas duas vias (compositor e intérprete) e a partir dele encontrar um novo paradigma conferiu à ontogénese da criação o status de interdependência evolutiva. Contudo, a interdependência evolutiva da qual o processo notacional está baseado não advém de outro fenómeno que não de um fazer musical fundamentalmente recreativo: um fazer que ao mesmo tempo intensifica a experiência da interpretação e afasta a inalterabilidade sígnica de um sentido mandatório. Validado pela necessidade de construir um ideal comum que suplantasse não só o ato performativo isolado mas a própria faculdade de compreender e dar sentido ao texto musical, a obra ganha novo sentido.

A partir do estabelecimento de uma teoria holística que resolvesse os questionamentos investigativos e, não obstante, revelasse os resultados obtidos nas análises, a testagem da hipótese de que o intérprete passa a ocupar a função de recriador resultou infalivelmente na produção de novos conhecimentos musicais e afastou as neofobias degenerativas dos processos de recriação e da própria criação. Por conta disso, “criação e interpretação [formaram] uma amálgama, aquela sofrendo as influências do resultado interpretativo, a execução tendo de se adaptar à crescente caminhada criativa”. (Martins, 2007, pp. 177-178). Neste sentido, os resultados das análises, notadamente no que diz respeito a formulação das hipóteses, tiveram origem, em primeiro lugar, na relação autoetnográfica do compositor a olhar para os seus achados. Aqui, a verificação das hipóteses corresponde à instituição de um método inclusivo, onde a dialética da presença confronta a subjetividade da escrita. No entanto, a combinação das informações levantadas pelas entrevistas com as discussões suscitadas durante os ensaios fez perceber que a construção do pensamento hermenêutico poderia ser verificada também através dos processos comunicativos. Os resultados mostraram que, independente do conteúdo da mensagem, não se trata de estabelecer uma condução linear – ainda que segura – entre as partes, mas antes de desenvolver um terreno fértil no qual os processos comunicativos pudessem operar em todos os sentidos e sempre que houvesse um intérprete e uma intenção de compreensão.

Por outro lado, a cedência de um espaço comunicativo que se reflete na margem de atuação dos intérpretes sobre a recriação das obras manifestou-se, em alguns casos, numa mistura de insegurança e desconfiança da figura do compositor e, em outros, numa surpresa em ter de colaborar desta forma no ato performativo. Esta surpresa revelou-se mais claramente quando lhes era facultado o direito de escolha, refletindo num “por quê?” que, analogicamente, comparar-se ao questionamento do voto, para dar um exemplo simples. No entanto, é importante destacar que esta reação não foi unânime: cinco dos dezasseis intérpretes participantes demonstraram uma postura assertiva de confiança e determinação. Independentemente destes resultados, era de se esperar que houvessem reações contraditórias, já que nenhum dos intérpretes sabia de antemão o que iria encontrar. Fica, conquanto, o registo de que a instituição de práticas improvisatórias e de sistemas notacionais alternativos podem ser, com efeito, ferramentas necessárias para a aquisição de competências técnicas que mais tarde poderão repercutir na assertividade da qual a música enquanto atividade criativa se constrói.

Através do indeterminismo foi possível chegar à uma organização que imediatamente rompia com os estereótipos, pois a medida que o intérprete buscava aproximar-se da origem, procurava afastar os hábitos repetitivos e pré-formulados, fortalecendo assim uma consciência hermenêutica de raiz que se renovava a cada incursão sonora. Foi possível também estabelecer uma nova compreensão sobre o que se caracterizava como investigação hermenêutica, uma vez que não haviam elementos históricos concebidos previamente que se pudessem fazer valer para a aplicação de fórmulas ou mesmo métodos já testados. Paralelamente, uma característica importante facultada por uma investigação desta natureza foi possibilitar o confronto de diferentes tipos de notação entre si. Quer sejam provenientes de um *corpus* de obra específico de um mesmo compositor, quer sejam através do cruzamento entre diferentes compositores, esta característica tornou-se edificante e benéfica para a pesquisa. De facto, esta investigação proporcionou um contato produtivo não só com alguns dos principais estudos sobre notação, mas com as próprias partituras. Por conta disso, os intérpretes puderam, a partir desta experiência, inteirar-se de uma das principais características da notação alternativa/indeterminista: o senso de igualdade. Ainda que o *know-how* esteja aquém do seu vocabulário, tal característica afigura-se como uma ferramenta positiva de notação não determinista. Em palavras simples, uma vez que todos começam “do zero”, o principal objetivo dos intérpretes será tentar ser melhor do que eles mesmos e não melhor do que os outros.

Por fim, quanto às implicações desta tese para a prática composicional, cabe primeiramente ao compositor distinguir os valores e o significado depositado na notação para que se possa então contemplar o sentido de liberdade e de correlação entre inteligências à luz do que a interpretação é capaz de fazer. A hermenêutica como técnica interpretativa procura primeiramente o intérprete para se desenvolver no espaço interpretativo, mas esta procura não deve se manter somente de um dos lados. O compositor é também responsável por não só aproximar-se da interpretação como procurar desvendar os questionamentos processuais nos próprios pares. De facto, este trabalho proporcionou ao investigador a possibilidade de expandir os limites de cada área (composição e interpretação), na medida em que propõe ao compositor uma liberdade criativa que não se prende ao método, mas sobretudo ao resultado e ao intérprete uma situação performativa que busca romper com a própria figura do músico participante para tornar-se agente transformador da obra. Da mesma forma, o compositor foi também levado a desconstruir seu papel de protagonista, desestruturando a própria concepção hierárquica que assenta sobre o processo colaborativo. Ao identificar-se como participante (no pluralismo das inter-relações pessoais), o compositor desenvolve capacidades cognitivas particulares de compreensão e empatia, que são a base do benefício e do crescimento coletivo. Não só aprendemos *com* os outros como também *através* dos outros (Grossman, 2011). Neste sentido, a partitura pode ser vista como uma janela pela qual entram e saem ideias, experiências e processos complementares. Com efeito, o intérprete é o principal agente da construção destes processos, atuando com suficiente singularidade no constructo da obra.

Em síntese, confirmou-se a presença de uma ação interpretativa cooperativa que advém da capacidade de se relocar por entre as diversas áreas do fazer musical e nelas ter espaço para crescer, fruto da capacidade de comunicar e de perceber o fenómeno da criação por diversos ângulos. Por conta da percepção crítica, a entropia da composição incide sobre a notação um processo heterogêneo de *poiesis* criativa, replicando na interpretação um sentido interpretativo que busca autonomia. Deste ponto, resta lembrar, emerge a ideia da interpretação como possibilidade criativa, ficando a hermenêutica como responsável por ingressar e incidir luz sobre o fenómeno estudado. No universo composicional, o ato criativo anseia transitar do reconhecer para o perceber a obra dentro do próprio ambiente da notação, no momento em que a escrita se revela não como estrutura fixa mas como um universo comunicativo onde a criatividade permeia as

inúmeras etapas do fazer musical, transcendendo os limites do paradigma tradicional da composição. Na escrita transita o ato criativo, estando o intérprete convidado a participar desta criação.

Referências

- Abdo, S. (2000). Execução/interpretação musical: Uma abordagem filosófica. In *Per musi*, 1: Belo Horizonte, pp. 16-24
- Adami, F. (2010). Sinfonia sistêmica: Os processos criativos e a concepção estética dos ciclos vitais. Tese de Doutorado. Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre.
- Albet, M. (1979). *A música contemporânea*. L. Amaral (trad.). Rio de Janeiro: Salvat.
- Anderson, L. (2006). Analytic autoethnography. In *Journal of contemporary ethnography*. vol. 35, (4), pp. 373-395.
- Anderson, V. (2013). The beginning of happiness: Approaching scores in graphic and text notation. In *Sound & score: Essays on sound, score and notation*. Leuven: Leuven University Press, pp. 130-142.
- Bailey, D. (1992). *Improvisation: It's nature and practice in music*. New York: Da Capo Press.
- Bamberger, J. (2005). How the conventions of music notation shape musical perception and performance. In D. Miell, MacDonald, R., and Hargreaves, D. (Eds.). *Musical communication*. Oxford University Press, pp. 143-170.
- Barbosa, R. (2008) Escrita/escritura: entre olho e ouvido, a composição. Tese de doutorado. Universidade Federal do Rio grande do Sul, Porto Alegre.
- Barret, M. S., Ford, A., Murphy, P., Pollett, P., Sellars, E., & Viney, L. (2014). The Scattering of Light: shared insights into the collaborative and cooperative processes that underprint the development and performance of a commissioned work. In M. S. Barret (Ed.) *Collaborative creative thought and practice in music*. Surrey/UK: Ashgate Publishing Limited, pp. 17-31.

- Benson, B. (2003). *The improvisation of musical dialogue: a phenomenology of music*. Cambridge, Cambridge University Press.
- Bergstroem-Nielsen, C. (2002). *Experimental Improvisation Practice and Notation 1945-1999*. Disponível em: http://www20.brinkster.com/improarchive/legno1uk_.htm
- Bergstroem-Nielsen, C. (2012). *Experimental Improvisation Practice and Notation: Addenda 2000*. Disponível em: http://people.hum.aau.dk/~carlbn/l1/legno1uk_add.htm
- Bowles, E. (2011) The Kettledrum. In J. H. Beck (Ed.) *Encyclopedia of Percussion* (2ª ed). New York: Routledge, pp. 231-250.
- Brindle, R. S. (1987). *The new music: The Avant-garde since 1945*. Oxford: Oxford University Press.
- Brito, T. (2015). *Hans-Joachim Koellreutter: Ideias de mundo, de música, de educação*. São Paulo: Editora Peirópolis.
- Cage, J. (1961). *Silence*. Middletown: Wesleyan University Press.
- Cage, J. (1981). *For the birds: John Cage in conversation with Daniel Charles*. Boston: Marion Boyars.
- Caivano, J. (1990). Visual texture as a semiotic system. In *Semiótica*, V. 80 – 3/4, pp. 239-252.
- Cardew, C. (1971). Towards an ethic of improvisation. In *C. Cardew Treatise Handbook*. London: Editions Peters.
- Clarke, E. (1995). Expression in performance: Generativity, perception and semiosis. In J. Rink, (Ed.). *The practice of performance*. Cambridge: Cambridge University Press, pp. 21-54.
- Clarke, E. (1998). The semiotics of expression in musical performance. In *Contemporary music review*, 9, pp. 207-219.

- Coessens, K. (2013). Interlude I: Exploring musical integrity and experimentation. In *Sound & score: Essays on sound, score and notation*. Leuven: Leuven University Press, pp. 61-66.
- Coessens, K. (2013). Interlude III: The score beyond music. In *Sound & score: Essays on sound, score and notation*. Leuven: Leuven University Press, pp. 178-181.
- Cohen, A. (2005). Music cognition: defining constraints on musical communication. In D. Miell, MacDonald, R. and Hargreaves, D. (Eds.). *Musical communication*. Oxford University Press, pp. 61-84.
- Cook, N. (2003). Music as performance. In Clayton, M., & Herbert, T., and Middleton, R. (Eds.), *The cultural study of music: A critical introduction*. New York: Routledge, pp. 204-214.
- Cook, N. (1999). Words about music, or analysis versus performance. In P. Dejana (Ed.). *Theory into practice: Composition, performance and the listening experience*. Leuven: Leuven University Press, pp. 9-52.
- Correia, J. (2007). Um modelo teórico para a compreensão e o estudo da performance. In F. Monteiro & A. Martingo (Coord.). *Interpretação musical: Teoria e prática*. Lisboa: Edições Colibri, pp. 63-107.
- Cox, J. (2013). What I say and what I do: The role of composer's own performances of their scores in answering our research questions about their works and how we should interpret them. In *Sound & score: Essays on sound, score and notation*. Leuven: Leuven University Press, pp. 12-32.
- Craenen, P. (2014) *Composing under the skin: The music-making body at the composer's desk*. Leuven: Leuven University Press.
- Cross, I. (2005). Music and meaning, ambiguity, and evolution. In *Musical communication*. In D. Miell, MacDonald, R. and Hargreaves, D. (Eds.) *Musical communication*. Oxford University Press, pp. 27-44.

- Dictionary of music* (1995). Brockhampton Reference Series. London: Brockhampton Press.
- Domenici, C. (2011). Beyond notation: The oral memory of *Confini*. In *Proceedings of Performa'11 – Encontros de Investigação em Performance*. Universidade de Aveiro, Aveiro, 2011, pp. 1-14.
- Dowling, W. & Harwood, D. (1986). *Music cognition*. Orlando: Florida Academic Press.
- Fernandes, C. (2014). Semiótica musical: Princípios teóricos e aplicações sobre o discurso musical, sua produção e recepção. Tese de doutoramento, Universidade de São Paulo, São Paulo.
- Filho, P. (2008). Poética da experiência: Uma investigação sobre o indeterminismo na música. Sissertação de mestrado, Universidade Federal da Bahia, Salvador.
- Fitch, F. J. & Heyde, N. (2007). 'Recercar': the collaborative process as invention. In *Twentieth-century music*, 4/1, pp. 71-95.
- Fortin, Sylvie (2009) Contribuições possíveis da etnografia e da auto-etnografia para a pesquisa na prática artística. In *Revista Cena 7*. H. M. Melo (Trad). Porto Alegre, pp. 78-88.
- Gadamer, H. (2008). *Verdade e método I: Traços fundamentais de uma hermenêutica filosófica*. F. Meurer (trad.). Petrópolis: Editora Vozes.
- Gadamer, H. (2010). *Hermenêutica da obra de arte*. M. Casanova (trad.). São Paulo: Martins Fontes.
- Gottschalk, J. (2016). *Experimental music since 1970*. New York: Bloomsbury Academic.
- Grossmann, C. M. V. (2011). Improvisação contemporânea: ontologia, retórica, ética e a formação do intérprete. In *Congresso da Anppom*, Uberlândia, pp. 1211-1216.
- Habermas, J. (1984). *The theory of communicative action* (2 vol). Boston: Beacon Press.

- Hanninen, D. (2004). Feldman, analysis, experience. In *Twentieth-century music* 1/2, pp. 225-151.
- Hargreaves, D., MacDonald, R. & Miell, D. (2005). How do people communicate using music. In D. Miell, MacDonald, R. and Hargreaves, D. (Eds.) *Musical communication*. Oxford University Press, pp. 1-26.
- Helder, H. (2010). *Poesia toda*. Lisboa: Assírio & Alvim.
- Helder, H. (2013). *Os passos em volta*. 11ª ed. Porto: Assírio & Alvim.
- Hjelmslev, L. (1961). *Prolegomena to a theory of language*. Madison: University of Wisconsin Press.
- International Improvised Music Archive (Carl Bergstroem-Nielsen, org). Disponível em: <http://www20.brinkster.com/improarchive/cbn.htm>
- Ivanovic, D. (2014). Colaboração entre compositor e intérprete na criação de obras para guitarra: estudo do processo editorial no repertório de Inglaterra, Croácia e Portugal. Tese de doutoramento, Universidade de Évora, Évora.
- Jost, F. (1996). Propositions pour une typologie des documents audiovisuels. In *Semiótica*, V. 112 – 1/2, 123-140.
- Juslin, P. (2005). From mimesis to catharsis: expression, perception, and induction of emotion in music. In D. Miell, MacDonald, R. and Hargreaves, D. (Eds.) *Musical communication*. Oxford University Press, pp. 85-116.
- Kanno, M. (2007). Prescriptive notation: Limits and challenges. In *Contemporary music review* 26/2, pp. 231-254.
- Karkoschka, E. (1972). *Notation in new music*. London: Universal edition.
- Kedem, Y. (2008). *Performance, conservation, and creativity: Mentoring for musicianship in four string music studios*. Champaign: University of Illinois Press.

- King, E. & Ginsborg, J. (2011) Gestures and glances: Interactions in ensemble rehearsal. In A. Gritten and E. King (Eds.). *New perspectives on music and gesture*. Surrey: Ashgate. pp. 177-202.
- Koellreutter, H. J. (1990). *Terminologia de uma nova estética da música*. Porto Alegre: Editora Movimento.
- Kramer, L. (2011). *Interpreting music*. Los Angeles: University of California Press.
- Kutshke, B. (1999). Improvisation: An always-accessible instrument of innovation. In *Perspectives of new music*, vol. 37/2, pp. 147-162.
- Kivy, P. (1995). *Authenticities: Philosophical reflections on the purely musical experience*. New York: Cornell University Press.
- Laboissière, Marília (2007). *Interpretação musical: A dimensão recriadora da 'comunicação' poética*. São Paulo: Annablume.
- Lachenmann, H. (2010 [1972]) *Pression for solo cello*. Revised edition. [Partitura]. Wiesbaden: Breitkopf & Hartel.
- Malloch, S. & Trevarthen, C. (Eds.) (2009). *Communicative Musicality: Exploring the Basis of Human Companionship*. New York: Oxford University Press.
- Mantzavinos, C. (2016). Hermeneutics. In *The Stanford encyclopedia of philosophy*, E. N. Zalta (Ed.), disponível em <https://plato.stanford.edu/archives/win2016/entries/hermeneutics/>
- Marinho, H. & Carvalho, S. (2009). Intention revised: From composition to performance. In *International Symposium on Performance Science 2009*. In A. Williamon, S. Pretty, and R. Buck (Eds.). Auckland: New Zealand.
- Marinho, H., & Carvalho, S. (2012). From fortepiano to modern piano: a case study of a performer / composer collaboration. *Performers' voices across centuries and cultures* in A. Marshman (Org.). London: Imperial College Press, pp. 177-189.

- Martins, S. (2007). Interpretação musical frente à tradição – piano como modelo. In F. Monteiro (Ed.). *Interpretação musical*. Lisboa: Colibri, pp. 177-202
- Maturana, H., Varela, F. (2004). *De máquinas y seres vivos: autopoiesis, la organización de lo vivo*. 6ª ed. Buenos Aires: Lumen.
- Mauser, S. (2007). Prolegómenos à fundamentação de uma hermenêutica musical. In F. Monteiro, and A. Martingo (coord.). *Interpretação musical: teoria e prática*. Lisboa: Edições Colibri, pp. 37-43.
- McLuhan, M. (1962) *The Gutenberg Galaxy: The making of typographic man*. Toronto: University of Toronto Press.
- Menezes, F. (2002). *Apoteose de Schoenberg: Tratado sobre as entidades harmônicas*. 2ª edição. Cotia/BR: Ateliê editorial.
- Miell, D., MacDonald, R. & Hargreaves, D. (Eds.) (2005) *Musical communication*. Oxford University Press.
- Monelle, R. (2014). Linguistics and semiotics in music. In *Contemporary music studies*. V. 5. London: Routledge.
- Monteiro, F. (2007). Emmanuel Nunes Litanies du feu et de la mer II: Estudos para um interpretação. In Monteiro, F., and Martingo, A. (coord.) *Interpretação musical: Teoria e prática*. Lisboa: Edições Colibri, pp. 111-132.
- Morais, L. (2014) Interpretação musical como hermenêutica da música: Um ensaio sobre performance. Tese de doutoramento. Universidade de São Paulo, São Paulo.
- Morin, E. (2005). *Introdução ao pensamento complexo*. (3ª ed). Porto Alegre: Editora Sulina.
- Negru, T. (2007). Gadamer-Habermas: Debate and universality of hermeneutics. In *Cultura*, 4/1, pp. 113-119.

- Neves, R. (2005). Acoplamento estrutural, fechamento operacional e processos sobrecomunicativos na teoria dos sistemas sociais de Niklas Luhmann. Dissertação de mestrado. Universidade de São Paulo, São Paulo.
- Noble, A. (2013). *Composing Ambiguity: The early music of Morton Feldman*. Surrey: Ashgate.
- Nyman, M. (1999). *Experimental music: Cage and beyond*. Cambridge University Press.
- Orning, T. (2013) Pression revised: Anatomy of sound, notated energy, and performance practice. In *Sound & score: Essays on sound, score and notation*. Leuven: Leuven University Press, pp. 94-109.
- Penha, R. (2014). Modelos de espacialização: Integração no pensamento composicional. Tese de doutoramento. Universidade de Aveiro, Aveiro.
- Pignatari, D. (1999). *Informação, linguagem, comunicação*. São Paulo: Editora Cultrix.
- Pombo, F. (2001). *Traços de música*. Aveiro: Universidade de Aveiro.
- Pratt, D. (1987). Performance analysis: Morton Feldman, The King of Denmark. In *Percussive Notes Research Edition*, Vol. 25/3, pp. 70-83.
- Pressing, J. (1988). Improvisation: Methods and models. In J. Sloboda (Ed.). *Generative Processes in Music: The Psychology of Performance, Improvisation and Composition*. Oxford: Oxford University Press.
- Pritchett, J. (1996). *The music of John Cage*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Read, G. (1974). *Music notation: A manual of modern practice*. London: Victor Gollancz.
- Rink, J., Spiro, N. & Gold, N. (2011). Motive, gesture and the analysis of performance. In A. Gritten, and E. King (Eds.) *New perspectives on music and gesture*. Surrey: Ashgate, pp. 267-292.

- Ruquoy, D. (2011). Situação de entrevista e estratégia do entrevistador. In G. Valente (Ed.). *Práticas e métodos de investigação em ciências sociais* (3ª ed.; L. Baptista, Trans.). Lisboa: Gradiva, pp. 84-116
- Sarath, E. (1996). A new look at improvisation. In *Journal of Music Theory* 40/1, pp. 1-38.
- Santana, H. (2005). *(In)Existências do Som*. Aveiro: Universidade de Aveiro.
- Santos, M. (2001). *Platão: O um e o múltiplo - Comentários sobre o "parmênides"*. São Paulo: Ibrasa.
- Santos, L. A. B., Oliveira, S. P. (2001). *Sujeito, tempo e espaço ficcionais: Introdução à teoria da literatura*. São Paulo: Martins Fontes.
- Sansom, M. (2001). Imaging music: Abstract expressionism and free Improvisation. In *Leonardo Music Journal* 11, pp. 29-34.
- Schaeffer, P. (1966). *Traité des objets musicaux*. [Nouvelle édition]. Paris: Éditions du Seuil.
- Schleiermacher, F. (2000). *Hermenêutica, arte e técnica da interpretação*. Celso Reni Braida (trad.). Petrópolis: Vozes.
- Sekeff, M. de L. (1996). *Curso e dis-curso do sistema musical (tonal)*. São Paulo: Annablume.
- Sloboda, J. A. (1983). The communication of musical metre in piano performance. In *Quarterly Journal of Experimental Psychology*, vol. 33, pp. 317-322.
- Sloboda, J. A. (1991). Empirical studies of emotional response to music. In M. Riess-Jones (Ed.). *Cognitive Bases of Musical Communication*, Washington DC: American Psychological Association, pp. 33-46.
- Sloboda, J. A. (2005). *Exploring the musical mind: Cognition, emotion, ability, function*. Oxford: Oxford University press.

- Small, C. (1998). *Musicking: The meanings of performing and listening*. Hanover and London: Wesleyan University Press.
- Stone, K. (1980). *Music notation in the twentieth century: A practical guide*. New York: Norton.
- Stravinsky, I. (1996). *Poética musical em 6 lições*. L. P. Horta (trad.). Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor.
- Tarasti, E. (1994). *A theory of musical semiotics*. Indiana: Indiana University Press.
- Tarasti, E. (Ed.) (1995). *Musical signification: Essays in the semiotic theory and analysis of music*. Berlin: Mouton de Gruyter.
- Tarasti, E. (2001). *Existential semiotics*. Indiana: Indiana University Press.
- Vieira, M. (2016). The collaborative process from the performer's perspective: A case study of non-guitarist composers. Tese de doutoramento. Universidade de Aveiro, Aveiro.
- Vieira de Carvalho, M. (1999). *Razão e sentimento na comunicação musical: Estudos sobre a dialética do iluminismo*. Lisboa: Relógio d'Água Editores.
- Vieira de Carvalho, M. (2001). Art as autopoiesis? A critical approach beginning with the European musical avant-garde in the early 1950s. In *Journal of sociocybernetics*, II/1, pp. 33-40.
- Vieira de Carvalho, M. (2007). *A tragédia da escuta: Luigi Nono e a música do século XX*. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda.
- Warfield, G. (1976). *Writings on Contemporary Music Notation*. Ann Arbor: Music Library Association.
- Zampronha, E. (2000). *Notação, representação e composição: Um novo paradigma da escritura musical*. São Paulo: Annablume.

ANEXOS

1. Entrevistas

2. Poesia de Herberto Helder

3. Composições¹¹⁶

For guitar (2016), para guitarra solo;

Naí (2016), para voz amplificada e percussão;

...como a luz se dispõe sobre a luz (2014), para guitarra e percussão;

Dois (2013), para dois percussionistas;

O movimento obscuro das coisas (2014-16), para viola d'arco, guitarra e marimba;

Pedra celeste: Estrela e Musgo (2016-17), para soprano, flauta, trompete, violoncelo, piano e percussão.

¹¹⁶ As partituras de *Atabul* (2014-16) para percussão solo e *Campânulas inclinadas* (2014) para acordeão, guitarra, piano e percussão estão dispostas no corpo do texto, respectivamente entre as páginas 107-121 e 147-156 deste trabalho.

1. Entrevistas

QUESTIONÁRIO A CERCA DA PREPARAÇÃO DAS OBRAS

- 1) Como foi o processo de adaptação à notação durante a preparação da obra? Podes dizer que esta técnica proporcionou-te uma maior abertura à improvisação e à tomada de decisões?
- 2) Descreve algumas características da notação da obra que, no momento da leitura, se destacam positiva ou negativamente (Ex.: proximidade do símbolo com a sonoridade pretendida, estímulo à improvisação, coerência entre as partes, etc.)
- 3) De forma geral, podes dizer que a utilização de uma notação indeterminada/gráfica justifica-se nesta obra?
- 4) Como avalias a contribuição do compositor em relação às instruções que não estavam escritas na partitura?

Obrigado!

Elaborado por Samuel Peruzzolo-Vieira em 18/07/2016.

Resposta de Pedro Sá sobre *Atabul*

1) Ao longo do processo de adaptação à notação durante a preparação de *Atabul*, alguns aspetos se mostraram familiares, e outros se mostraram novos. Entre os aspetos familiares posso citar a utilização da leitura vertical, técnica muito empregada em obras na literatura para percussão múltipla. Todavia, algumas inovações se apresentaram para mim com relação à nova escrita sugerida para os pedais de afinação (através de tetragrama), pois uma vez que a partitura determina uma flutuação relativa dos registros, com a precisão das alturas (microafinação) ficando a critério do intérprete, essa sugestão de escrita para os pedais de afinação se mostrou bastante prática e funcional. Essa inovação, além de ter proporcionado uma abordagem de caráter exploratório independente para cada um dos tambores – quer seja no conjunto dos quatro tímpanos, quer seja na totalidade instrumental da obra – conferiu à obra as ferramentas para a ruptura do paradigma tradicional da escrita para tímpanos. Se, por um lado, cada instrumento é abordado de maneira única no que toca a exploração de timbres pouco comuns, por outro, a fusão de um grupo de instrumentos que muito têm em comum – com exceção das claves, todos os instrumentos possuem a característica de produzir glissandi – foi determinante para a identidade de *Atabul*. E por último, a notação híbrida que conjuga três medidas quanto às durações tempo tem sido também um novo elemento para mim, mas que vem proporcionando uma maior abertura à improvisação e à tomada de decisões durante o processo de preparação da mesma.

2) Os sinais gráficos utilizados em *Atabul* possuem bastante proximidade visual com suas respectivas sonoridades pretendidas. Em especial o símbolo empregado para o rim shot é bastante familiar para mim, pois foi utilizado com o mesmo propósito na peça *Canto*, da coleção *Eight Pieces for Four Timpani* (1950–66), de Elliott Carter (1908 – 2012). Por ser um recurso sonoro comum na caixa clara (estalo de aro), ficou conhecido nos tímpanos como técnica estendida. Entretanto, Peruzzolo foi mais além, requisitando duas formas de articulação para o Rim Shot (ver na bula, em *Efeitos*) sem falar do Bojo, das duas formas sonoras distintas no Aro e do Espaço entre o aro e a pele, contribuindo com isso, com a expansão do colorido sonoro nos tímpanos. E, embora não sejam sinais gráficos, as regiões de toque na membrana explorados em *Atabul* também derivam das peças de Carter, e por isso me são familiares: R: muito próximo a aro, mas ainda na pele; N - região intermediária, o ponto “normal” de toque; C – centro, ponto nodal da membrana.

3) Sem dúvida, pois estimula a improvisação/criatividade do performer.

4) Em um primeiro momento da preparação foi necessário um vídeo de apoio, feito pelo compositor, ferramenta que se revelou de suma importância na preparação de *Atabul*,

uma vez que devido às diversas técnicas estendidas citadas, a bula se mostrou ineficiente para elucidar todos os detalhes concernentes às suas respectivas realizações. Talvez desenhos ou fotos pudessem reforçar as explicações, mas o vídeo se mostrou perfeito. Como o compositor é percussionista, a obra é bastante idiomática. Uma composição com essas características de inovação na exploração tímbrica, escrita por um compositor sem conhecimento das particularidades da percussão, teria que ter no mínimo a colaboração instrumentista-compositor, durante o processo de elaboração. Samuel Peruzzolo-Vieira conseguiu explorar, de maneira ampla, diversas possibilidades técnicas desses instrumentos, em especial os tímpanos, e inovou, ao criar algumas técnicas estendidas (que pelo menos para mim eram novas), tornando assim a obra desafiadora e interessante para o intérprete.

Resposta de Márlou Peruzzolo Vieira sobre *Campânulas Inclinadas*

1) No que diz respeito à leitura da partitura, a notação proporcional parecia ser bastante complexa. Cheguei a pensar que o grupo levaria muito tempo para conseguir montar a peça. Para a minha surpresa, durante o primeiro ensaio a música já estava acontecendo. O que mais chamou a atenção foi o fato de a aparente complexidade da música (quando escrita na partitura) diminuir consideravelmente quando passamos para a performance. Quanto à abertura para improvisação e tomada de decisões, a notação proporcional funcionou muito bem, pois requer a interação entre os membros do grupo a todo momento. A peça exige que decisões sejam tomadas a todo momento. Os eventos musicais acontecem conforme os performers sentem a necessidade de expressá-los, e não em um tempo preciso estipulado na partitura. Isso possibilita que o grupo esteja sempre atento à música e não à pulsação. Não é necessário contar tempos, mas sim compreender as nuances da obra.

2) Não indicação de ritmos (em alguns momentos) permitindo que os performers tomassem decisões sobre este aspecto; as entradas de cada instrumento são controladas (no que diz respeito à ordem de entrada de cada um), mas o momento exato que o performer irá tocar é deixado em aberto, resultando em algo mais espontâneo e menos matemático; notas pequenas (como apojaturas) que não são executadas como apojaturas, mas sim de acordo com o momento da peça, tendo a velocidade sempre variada conforme a decisão de cada performer; linhas indicativas de ordem de acontecimento de eventos, orientando a performance, porém sem definir momentos exatos que cada músico deve tocar sua parte (exceto em alguns momentos em que mais de um instrumento iniciam juntos); fim de eventos musicais que são definidos conforme a entrada de outro performer (cujas decisões de entrar é deixada ao acaso).

3) Justifica-se totalmente. É possível afirmar que a obra não poderia ter sido escrita de outra forma.

4) A interação com o compositor foi fundamental, pois todas as dúvidas foram sanadas imediatamente, permitindo que a performance tivesse uma evolução muito rápida. Além disso, modificações na partitura foram realizadas em um processo colaborativo, ou seja, os performers puderam indicar ao compositor como melhor adaptar suas ideias às possibilidades de seus instrumentos. Por fim, parece importante salientar que ao fazer parte do grupo, o compositor deixa de ser um sujeito passivo que apenas espera o resultado dos performers, tornando-se uma parte viva na realização da obra. Já a interação com os outros performers não parece diferir das interações inerentes a toda prática camerística.

Resposta de Veronique Marques e de Liziane Venes sobre *Campânulas Inclinadas*¹¹⁷

1) V: Foi bastante fácil a adaptação a esta notação proporcional. Sim, acho que deu uma maior abertura principalmente a nível rítmico e de dinâmicas.

L: o processo de adaptação foi tranquilo. A partir desta experiência sinto-me mais à vontade com a improvisação e mesmo com a notação contemporânea. É tudo uma questão de quebrar / reciclar os padrões mentais já tão arraigados pela notação tradicional.

2) V: A principal característica é o facto de não ter uma métrica definida, e isso dá-nos uma maior liberdade musical.

L: *free interplay* e notação proporcional.

3) V: Sim, penso que sim. Esta notação dá uma autonomia aos performers, que com a notação tradicional não seria possível.

L: Sim, justifica-se. A notação dá o detalhe gráfico para o performer perceber o ambiente da música e para sentir a liberdade na improvisação.

4) V: A interação foi bastante boa. Cada performer foi dando a sua opinião, de forma a “montar” a peça. A peça apesar de ser escrita pelo compositor, têm “características” de todos os performers.

L: A interação foi essencial para compreender as partes individuais e inseri-las no todo. Também contribuiu com o compositor para fazer alterações de alguns trechos após o ensaio.

¹¹⁷ V – respostas elaboradas por Veronique Marques; L – respostas elaboradas por Liziane Venes.

Resposta de Luis Bittencourt sobre Naí

- 1) O processo de adaptação à notação foi rápido, através de algumas conversas com o compositor pude perceber o significado de um ou outro símbolo desconhecido ou duvidoso. Sim, a técnica/notação indeterminada proporcionou flexibilidade às decisões e à improvisação, em parâmetros como andamento, duração das frases, articulação e sobretudo na forma ou sequência dos eventos musicais.
- 2) Penso que no geral a notação gráfica utilizada para a percussão emprega símbolos que ilustram bastante bem a sonoridade resultante. Há certos instrumentos os quais a sonoridade é gerada após (e não simultaneamente) ao golpe (por exemplo: Spring drum e dínamo) e, nesses casos, o som resultante permanece audível durante instantes após a execução, como algo autônomo e independente da intenção do instrumentista. Nesse sentido, talvez fosse interessante repensar se a notação utilizada está relacionada com o som resultante ou com o tipo de golpe.
- 3) Penso que a notação utilizada em Naí não é completamente indeterminada: há certas frases bastante específicas e precisamente notadas (por exemplo, as frases da caixa clara). Aliás, toda e qualquer forma de notação, mesmo a notação gráfica, é também uma maneira de determinar certos parâmetros musicais (dinâmica, altura, timbre, duração, etc.) que o compositor pretende manter. Nesse sentido, diria que a notação de Naí é parcialmente determinada, ou parcialmente indeterminada. No caso de se justificar ou não, penso que o caráter pretendido da obra, pretendido pelo compositor, é que irá determinar/justificar a notação escolhida. Acho também que o uso de notação gráfica, ou parcialmente determinada/indeterminada, é justificável o caso daqueles instrumentos que não possuem uma notação padronizada (como o caso de boa parte dos instrumentos de percussão de altura indefinida), pois a sua grande variedade de sons e características tímbricas tornariam a sua escrita precisa uma tarefa difícilima (por exemplo, notação para o Spring drum).
- 4) Penso que a interação dos músicos é de grande importância para a performance de Naí, uma vez que há combinações de timbres e articulações muito interessantes que podem ocorrer entre a voz e a percussão. Interagir não só contribui para a comunicação entre os músicos acerca do que está sendo desenvolvido musicalmente, mas também para exprimir ao público uma certa “coesão” entre as diferentes partes. A contribuição do compositor foi um aspeto muito importante do trabalho pois ajudou a esclarecer dúvidas de ordem prática (notação, execução, etc.) e também acrescentou artísticas distintas para a performance da obra.

Resposta de Andrea Conangla sobre *Naí*

1) Penso que o processo de adaptação foi relativamente fácil, a escrita da obra é bastante clara. A estruturação por blocos da obra foi o mais interessante no que toca à tomada de decisões, especialmente sobre quando passar de bloco para bloco. Contudo, no que toca à improvisação penso que poderia ter sido explorada de uma forma mais livre. Penso que se reinterpretasse a obra hoje o faria com mais calma no que toca aos momentos de improvisação.

2) No primeiro contacto que tivemos, acho que não ficou bem estabelecida abertura à improvisação, talvez tenha compreendido mal. O que condicionou de certa forma as decisões que tomei durante a performance. Todos os blocos são bastante coerentes e, especialmente no ensaio geral, conseguimos uma das combinações mais bonitas o que, felizmente e infelizmente não se repetiu no concerto devido à natureza da obra. O contacto com o compositor foi essencial, no meu caso, para a compreensão da escrita, contudo penso que seria interessante ver uma interpretação em que não houvesse contacto com o compositor. É de salientar também o carácter minimalista de cada bloco que, na minha opinião, apontou de forma essencial para importância do silêncio na obra.

3) Sim, naturalmente. Acredito que é um dos maiores pontos de interesse da obra, bem como a possibilidade de interação com o público na organização prévia dos blocos.

4) Tendo em conta que os meus conhecimentos sobre os índios comanches até à data eram nulos, o contacto com o compositor foi essencial. Contudo, após os exemplos dados pelo compositor, criei uma ideia sonora da música muito mais masculina que feminina, tendo em conta o leque de diferentes características vocais e físicas inerentes aos dois sexos e o facto dos exemplos terem sido dados por uma voz masculina. Posto isto, acredito que esta obra poderia ser mais adequada a uma voz masculina, tendo em conta a forma como o texto é explorado pela escrita. Assim, acredito que uma voz mais grave e com outras características tímbricas faria mais justiça ao potencial da escrita do Samuel neste caso em particular (por exemplo vozes de contralto ou baixo poderiam ser também muito interessantes de ouvir).

2. Poesia de Herberto Helder

Poemas seleccionados de *As musas cegas* (1990).

3º Poema (por extenso):

“Eu teria amado esse destino imóvel, esse frio poço dos sons. Ela não dormia, estava a meu lado, era uma gruta onde a música um instante se torna imensa. Durante um mês viveu em mim, e não dormia, foi o mês das musas, a penumbra da sua vida estava coberta de ervas puras. Não dormia. Durante o espantoso mês das musas, eu despertava como um espelho onde as brasas da cabeça principiam a girar.

Estava iluminada por dentro, e a noite ia e vinha sobre os arcos e os tanques e as frestas. Eu cantava junto a esse sonâmbulo instrumento, eu era profundo e fecundo. O sangue passava pelos arbustos do corpo e os pensamentos ardiam em mim, nessa monstruosa noite da criação.

Sinto que tocara esse intenso violino, e a vida mudaria, as grandes estações do ano passariam devagar na minha confusão. Eu era um homem e tinha na boca o ofício de sorrir o fluxo encantado das imagens. E tinha as palavras que um homem tem para acender, como fogueiras, nas margens cantantes e frias das águas do mundo.

Vejo a minha vida agitada, as pequenas faúlhas do rosto, minha dor e idade de homem, debruçadas sobre esse objecto misterioso e triste, e poderoso e vazio como um guitarra, uma coluna de obscuridade que dormia, que não podia jamais dormir entre uma onda que vem do céu e da terra e uma noite que iria e viria sobre a paisagem de arcos e pontes e torres e poços tenebrosos e ocos.

As vezes eu levantava um braço que deixava arder ou pensava como era forte a torrente do meu silêncio. Pensava como poderia desfazer-se a carne sem que eu gritasse. A minha voz era esplêndida. Os mortos poderiam erguer os corpos submersos na grande ideia universal, poderiam ouvir a minha voz tão límpida de terrível alegria.

Ao meu lado aquele ser levitava e por ele passavam as aves, os montes atingiam as corolas celestes, nunca deixavam de correr as águas que atravessam os povos mais puros do mundo.

Era tenebroso e doce que a loucura me viesse deste lugar, que fosse uma árvore sustentando a minha idade.

Chegava um dia em que ela devia ser obscura, e o meu coração ressoava. Minha dor de homem de novo se inclinava sobre as formas mudas. Porque a terra trabalhava

para acender aquela cidade, porque ela mesma cantaria então, iluminada e humilde, debaixo da noite rolante, da estupenda noite inspiradora. Mas somente para mim o vento circulava com seus archotes rápidos rápidos. Minha cabeça estremecia contra a almofada de fogo, e o sangue despedaçava as portas, e ao alto os telhados transparentes incendiavam-se batidos pelos raios.

Sabia-se agora como havia razão no oculto movimento da fantasia, como essa força chegava de nada e era força no próprio e puro enigma da minha vida. Porque a obra era então – mais que o mundo e as fontes e os leitos dos poderes – eu, um homem disposto sobre si como a luz se dispõe sobre a luz e as palavras são em si mesmas dispostas no renovo das palavras.

Sobre a sombra de um mês confuso e rápido, eu era um homem – e um homem beija a sua própria boca.”

4º Poema:

“Mulher, casa e gato. Uma pedra na cabeça da mulher; e na cabeça da casa, uma luz violenta. Anda um peixe comprido pela cabeça do gato. A mulher senta-se no tempo e a minha melancolia pensa-a, enquanto o gato imagina a elevada casa. Eternamente a mulher da mão passa a mão pelo gato abstracto, e a casa e o homem que eu vou ser são minuto a minuto mais concretos.

A pedra cai na cabeça do gato e o peixe gira e pára no sorriso da mulher da luz. Dentro da casa, o movimento obscuro destas coisas que não encontram palavras. Eu próprio caio na mulher, o gato adormece na palavra, e a mulher toma a palavra do gato no regaço. Eu olho, e a mulher é a palavra.

Palavra abstracta que arrefeceu no gato e agora aquece na carne concreta da mulher. A luz ilumina a pedra que está na cabeça da casa, e o peixe corre cheio de originalidade por dentro da palavra. Se toco a mulher toco o gato, e é apaixonante. Se toco (e é apaixonante) a mulher, toco a pedra. Toco o gato e a pedra. Toco a luz, ou a casa, ou o peixe, ou a palavra. Toco a palavra apaixonante, se toco a mulher com seu gato, pedra, peixe, luz e casa. A mulher da palavra. A palavra.

Deito-me e amo a mulher. E amo o amor na mulher. E na palavra, o amor. Amo, com o amor do amor, não só a palavra mas cada coisa que invade cada coisa que invade a palavra. E penso que sou total no minuto em que a mulher eternamente passa a mão da mulher no gato dentro da casa.

No mundo tão concreto”.

5º Poema:

“Esta linguagem é pura. No meio está uma fogueira e a eternidade das mãos. Esta linguagem é colocada e extrema e cobra, com suas lâmpadas, todas as coisas. As coisas que são uma só no plural dos nomes. – e nós estamos dentro, subtis, e tensos na música.

Esta linguagem era o disposto verão das musas, o meu único verão. A profundidade das águas onde uma mulher mergulha os dedos e morre. Onde ela renasce indefinidamente. – Porque uma mulher toma-me em suas mãos livres e faz de mim um dardo que atira. – Sou amado, multiplicado, difundido. Estou secreto, secreto – e doado às coisas mínimas.

Na treva de uma carne batida como um búzio pelas cítaras, sou uma onda. Escorre minha vida imemorial pelos meandros cegos. Sou esperado contra essas veias soturnas, no meio dos ossos quentes. Dizem o meu nome: Torre. E de repente eu sou uma torre queimada pelos relâmpagos. Dizem: ele é uma palavra. E chega o verão e eu sou exatamente uma palavra. – Porque me amam até se despedaçarem todas as portas, e por detrás de tudo, num lugar muito puro, todas as coisas se unirem numa espécie de forte silêncio.

Essa mulher cercou-me com as duas mãos. Vou entrando no seu tempo com essa cor de sangue, acendo-lhe as falangetas, faço um ruído tombado na harmonia das vísceras. Seu rosto indica que vou brilhar perpetuamente. Sou eterno, amado, análogo. Destruo as coisas.

Toda a água descendo é fria, fria. Os veios que escorrem são a imensa lembrança. Os velozes sóis que se quebram entre os dedos, as pedras caídas sobre as partes mais trêmulas da carne, tudo o que é húmido, e quente, e fecundo, e terrivelmente belo – não é nada que se diga com um nome. Sou eu, uma ardente confusão de estrela e musgo.

Eu que levo uma cegueira completa e perfeita, acendo lírio a lírio todo o sangue interior, e a vida que se toca de uma escoada recordação.

Toda a juventude é vingativa. Deita-se, adormece, sonha alto as coisas da loucura. Um dia acorda com toda a ciência, e canta ou o mês antigo dos mitos, ou a cor que sobe pelos frutos, ou a lenta iluminação da morte como espírito nas paisagens de uma inspiração. A mulher pega nessa pedra tão jovem, e atira-a para o espaço. Sou amado. – E é uma pedra celeste.

Há gente assim, tão pura. Recolhe-se com a candeia de uma pessoa. Pensa, esgota-se, nutre-se desse quente silêncio. Há gente que se apossa da loucura, e morre, e vive. Depois levanta-se com os olhos imensos e incendeia as casas, grita abertamente as giestas, aniquila o mundo com seu silêncio apaixonado. Amam-me, multiplicam-me. Só assim eu sou eterno.”

7º Poema:

“Bate-me à porta, em mim, primeiro devagar. Sempre devagar, desde o começo, mas ressoando depois, ressoando violentamente pelos corredores e paredes e pátios desta própria casa que eu sou. Que eu serei até não sei quando. É uma doce pancada à porta, alguma coisa que desfaz e refaz um homem. Uma pancada breve, breve – e eu estremeço como um archote. Eu diria que cantam, depois de baterem, que a noite Se move um pouco para frente, para a eternidade. Eu diria que sangra um ponto secreto do meu corpo, e a noite estala imperceptivelmente ou se queima como a minha face. Escuta: que a noite vagorosamente se queima como a minha face.

Essa criança tem boca, há tantas finas raízes que sobem do meu sangue. Um novo instrumento, uma taça situou-se na terra, e há tantas finas raízes que sobem do meu sangue. E uma candeia, uma flor, uma pequena lira, podem erguer-se de um rio de sangue, sobre o mundo – um novo instrumento rodeado pelas campânulas inclinadas, por ligeiras pedras húmidas, pelos animais que movem no seu calmo halo de fogo as grandes cabeças sonhadoras.

Essa criança dorme sobre os meus lagos de treva pensei algumas palavras para oferecer-lhe. Esqueço-me tantas vezes dos mistérios desta porta. Porque então é muito estreita com seus espelhos detrás, com o vestibulo frio. Mas é tão belo uma criança ainda enevoada, uma criança que ascende como uma grande música desta rede de ossos, deste espinho do sexo, da confusa pungência, escuta: da pungente confusão de um homem restrito com a sua vida tão lenta.

Essa criança é uma coisa que está nos meus dedos. Às vezes debruço-me sobre as cisternas, e as vertigens, e as virilhas em chama. É a minha vida. Mas essa criança é tão brusca, tão brusca, ela destrói e aumenta o meu coração. No outono eu olhava as águas lentas, ou as pistas deixadas na neve de Fevereiro, ou a cor feroz, ou a arcada do céu com um silêncio completo. Misturava-se o vinho dentro de mim, misturava-se a ciência na minha carne atônita, Escuta: cada vez a minha vida é mais hermética. Essa criança tem os pés na minha boca dolorosa.

Se ela um dia adormecer com cerejas junto ao pequeno respirar, e sonhar estes imensos arcos que os séculos vão colocando sob os astros – e se de tudo a sua cabeça estremecer como numa loucura, com altos picos em volta, com enormes faróis acendendo e apagando – escuta: se essa criança imaginar, e todas as cordas se juntarem tensamente para que ela invente o seu próprio rio sem nome – será ainda que do meu sangue se erguem finas raízes, e o tenebroso tumulto das minhas sombras está

no fundo, no fundo da sua ingênua vida, da sua terrível vida sem remédio. Se ela morrer, escuta, será que a minha boca diz lá em baixo essas majestosas e violentas palavras dos poemas.

Essa criança que aperta as veias que iluminam a minha garganta. Ela dorme. Escuta: a sua vida estala como uma brasa, a sua vida deslumbrante estala e aumenta. Se um dia os archotes incendiarem essa boca, e as faúlhas cercarem o silencio tremendo dessa pequena boca, escuta:

A minha boca, lá em baixo, está coberta de fogo.”

3. Composições

For Guitar


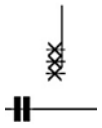
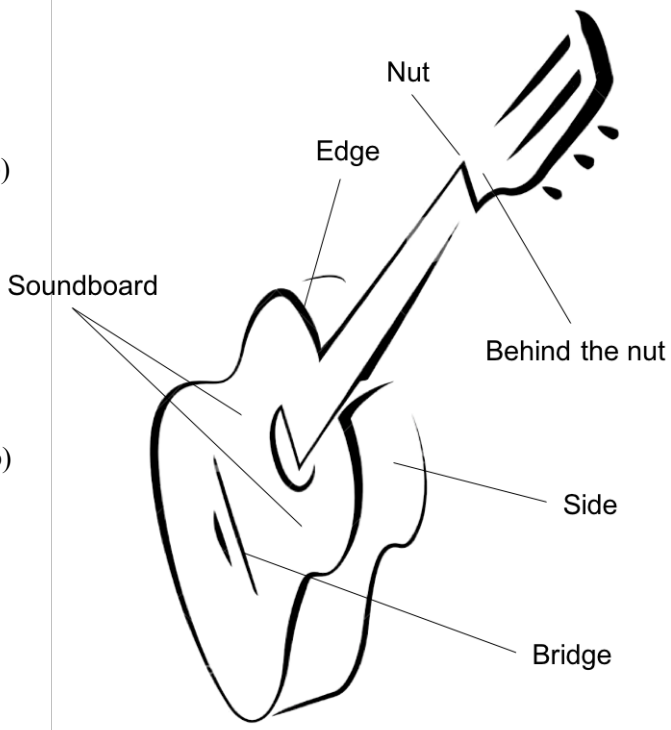



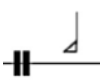



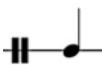


Samuel Peruzzolo-Vieira


2016

This work was commissioned by Márlou Peruzzolo Vieira and University of Aveiro/Prémio de Interpretação Frederico de Freitas.

GENERAL INSTRUCTIONS:

- Duration: circa 1'30"
- Grace notes are always played very fast.
- Accidentals apply only to the note in which they are attached except in case of repeated notes and patterns.
- Numbers in parentheses indicate strings: (1) = 1st string; (2) = 2nd string etc.

	<i>Pizzicato alla Bartók</i>		Strings behind the nut (played with the left hand)	
	Harmonic		Slap on strings (played with the right hand thumb)	
	Harmonic played with right hand tapping		Percussion on side (played with the left hand)	
	Left hand only		Percussion on edge (played with the right hand thumb)	
	Left hand pluck		Percussion on soundboard (played with the right hand)	
	Right hand only		Percussion on bridge (played with the right hand)	

 Bi-tone (also called left-hand *pizzicato*, but it is played on the part of the string between the left hand and the nut). The F# bi-tone, which appears on the first page, can be obtained by pressing the D# on the 1st string with finger 2 and then playing a left-hand *pizzicato* with finger 1. The B bi-tone, which appears on the last page, can be obtained by pressing the G# on the 5th string and then playing a left-hand *pizzicato* with finger 1. Note that these two bi-tones will sound out of tune and this is exactly how they are supposed to sound.

To Márlou Peruzzolo For Guitar

Samuel Peruzzolo-Vieira

$\text{♩} = 78$

XIX
(1)(2) (1)

p sempre

XII (3) XII (2) XIX (3) XVI (5)

3 3 3 3

LH (tapping) only RH

behind the nut

soundboard

i m p edge

A tpo. ($\text{♩} = 112$)

muted (any pitch)

pp

ord. LH only

p muted

ff 7:8 3:2

(5)

little by little turning to C# harmonic (artificial)

f p

side

slap on strings

LH gliss. LH

bridge f pp

muted p

The musical score is divided into four systems. The first system consists of two staves: the top staff is a treble clef with a single note and the dynamic *(p)*; the bottom staff is a bass clef with a series of notes and the instruction *cresc. poco a poco*. The second system also has two staves: the top staff is a treble clef with a complex melodic line, the instruction *(cresc. sempre)*, and a bracket labeled *ca. 6"*; the bottom staff is a bass clef with a series of notes and the instruction *etc... (improvisação)*. The third system has two staves: the top staff is a treble clef with a complex melodic line, the instruction *A tpo. (♩ = 112)*, and the instruction *pizz. Bartók*; the bottom staff is a bass clef with a series of notes and the instruction *ff sempre*. The fourth system has two staves: the top staff is a treble clef with a series of notes and the instruction *muted*; the bottom staff is a bass clef with a series of notes and the instruction *little by little turning to B \sharp harmonic*.

Dynamics and performance instructions include: *(p)*, *cresc. poco a poco*, *(cresc. sempre)*, *ca. 6"*, *etc... (improvisação)*, *gliss.*, *A tpo. (♩ = 112)*, *pizz. Bartók*, *ff sempre*, *muted*, *little by little turning to B \sharp harmonic*, *poco rall.*, and *mf*.

Fingerings and other markings include: *LH*, *RH*, *3*, *5*, *(6)*, *4*, *(2) (5)*, *(6)*, and *III*.

NAÍ

Duo para voz e percussão

2016

SAMUEL PERUZZOLO-VIEIRA



NAÍ

Duo para voz amplificada e percussão

Samuel Peruzzolo-Vieira

©2017

1. TEXTO:

Djá i dju nibá u
i dju nibá i dju nibá u
djá i dju nibá i ná ê nê ná
i djá i naí ní ná
i dju nibá u
i dju nibá i dju nibá u
djá i dju nibá i djá ê nê ná

Índios Comanches (EUA) ¹

3. INSTRUMENTAÇÃO:

Voz

Preferencialmente um registo grave (contralto, barítono ou baixo)

Frog buzzer (instrumento de percussão)

Percussão

Kalimba (*Mbira*)

Caixa-clara (grave) preparada com *finger cymbal* e fita *Silvertape*

Tambor de mola (*Spring drum*)

Dínamo. Aparelho doméstico (geralmente uma lanterna de led) que contenha um gerador de energia alimentado através de um dínamo de corda (e.g. fig. 1). Puxar a corda num movimento longo. O aparelho deve estar em contacto com a pele. Na falta deste aparelho, usar uma sirene do tipo Acme.

2. AMPLIFICAÇÃO:

De modo a proporcionar uma percepção mais clara das nuances de timbre e textura da parte vocal, é importante amplifica-la. Deve-se, para tanto, considerar o contexto acústico da sala de maneira a manter o equilíbrio sonoro centrado à volta dos intérpretes e respeitar as correlações de timbre e amplitude de massa sonora (volume) entre as partes. Ainda que não seja de carácter obrigatório, não é vetada a possibilidade de amplificar também a parte da percussão.



Figura 1. Lanterna com dínamo.

¹ Extraído dos “Poemas mudados para o português”, de Herberto Helder (1990).

3. NOTAÇÃO:

Naí é uma obra gráfica estruturada em forma *móbile*. Por meio de células ou módulos avulsos, pretende-se que interação entre intérpretes seja fundamentalmente autopoietica, isto é, que abranja um fenómeno musical ao mesmo tempo autossuficiente e simbiótico. Com efeito, *Naí* propõe uma analogia ao quotidiano em que vivemos, no qual elementos contrastantes interligam-se com igual importância, ainda que estes estejam aparentemente desconexos. Embora a partitura determine de forma precisa uma grande quantidade de sons e gestos a serem produzidos, os intérpretes devem sentir-se seguros para interpretar os signos da forma que melhor lhes convir, de acordo com as instruções prescritas. Trava-se, desta forma, um diálogo vivo entre o indeterminado e o prescrito, sendo a atividade interpretativa o elemento-chave e o elo de ligação entre a intenção criativa e a interpretação. Outro aspecto fundamental para a otimização da interação entre intérpretes é o grafismo da escrita. Intende-se, através deste procedimento, suscitar aos intérpretes um conhecimento mais holístico e envolvente acerca do processo criativo/re-criativo. Além de uma análise da linguagem a nível semântico, estudos sobre improvisação e experimentação vocal/instrumental são elementos essenciais para fundamentar a performance.

4. PARTITURA:

A partitura é constituída por 36 cartões (ou módulos) avulsos, sendo 19 pertencentes exclusivamente à parte vocal, 16 à percussão e um cartão duplo com indicações para ambos intérpretes. Com exceção de 4 cartões, todos os outros estão propositadamente duplicados. Cada cartão deve durar entre 5 e 20 segundos, devendo ser interpretado sempre simultaneamente, exceto os dois cartões identificados pelos números 1 e 2 no canto superior esquerdo que possuem instruções únicas quanto ao tempo de execução. A obra começa com uma improvisação cantada (preferencialmente aguda) em forma de vocalizes acompanhada de uma improvisação livre da Kalimba e encerra quando ambos os intérpretes tiverem finalizado todos os seus cartões. Quanto à sincronia entre as partes, haverá uma proposital desfasagem de número de dois cartões, o que gerará uma dessincronização temporal dos próprios eventos. Ou seja, em termos práticos, os módulos da percussão devem alongar-se ligeiramente mais do que os da parte vocal de modo a fazer com que ambos terminem a obra juntos.

5. ORGANIZAÇÃO DOS EVENTOS:

Os intérpretes podem ordenar² os eventos (módulos) de acordo com as seguintes possibilidades:

- **A ordem escolhida pelo público:** Dispor os cartões aleatoriamente sobre uma mesa à entrada da sala de concerto. Um ou mais elementos do público serão convidados a ordenar a sequência na qual a obra será apresentada naquele concerto.
- **A ordem é determinada por operações aleatórias:** Minutos antes do concerto estes devem deixar os módulos com as instruções voltadas para baixo e, uma vez embaralhados, devem ser dispostos numa linha horizontal e finalmente revirados. Ainda que, no resultado final, os cartões duplicados apareçam lado a lado, deve-se manter a ordem proposta pela aleatoriedade.

² Como já referido, a obra começa com um canto acompanhado pela kalimba (cartão nº 1), seguida por um solo “falado” do canto (percussão = *tacet*) (mód. 2) conforme numeração indicativa (1 e 2) no canto superior dos cartões. Todos eventos que se sucedem são ordenados aleatoriamente e apresentados simultaneamente.

6. PREPARAÇÃO DA CAIXA-CLARA:

A caixa-clara deverá ser previamente preparada, contendo os seguintes materiais:

Finger cymbal, afixado à pele por uma fita cola

Fita adesiva Silvertape (Duct tape), afixada à pele

6.1. BAQUETAS/ACESSÓRIOS:

1 par de baquetas de caixa (*sticks*)

1 escova de cabelo de plástico (de bolso) com diferentes espaços entre os dentes (e.g. fig. 2)

1 batente de triângulo (para tocar o *finger cymbal*)

1 corrente de metal (e.g. fig. 3)

Todos os outros sons são produzidos com as mãos ou com os dedos.



Figura 2. Escova de cabelo.



Figura 3. Corrente.

Obra estreada em 19/05/2016 por Luis Alberto Bittencourt e Andrea Conangla em Viana do Castelo, Portugal.

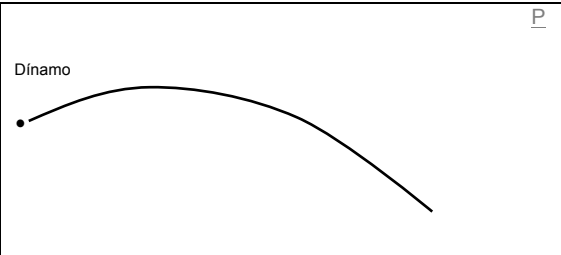
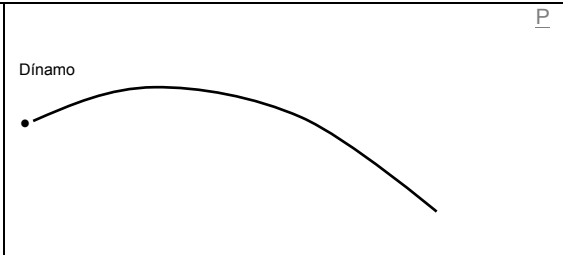
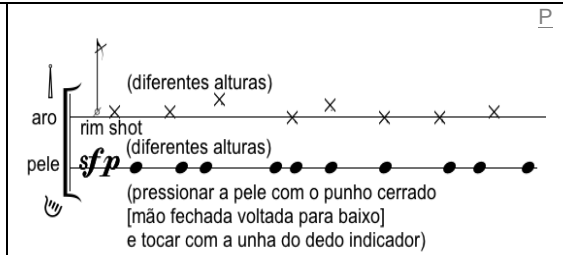
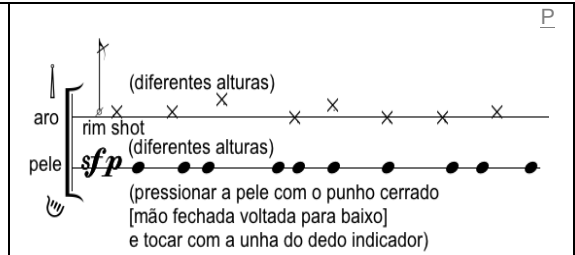
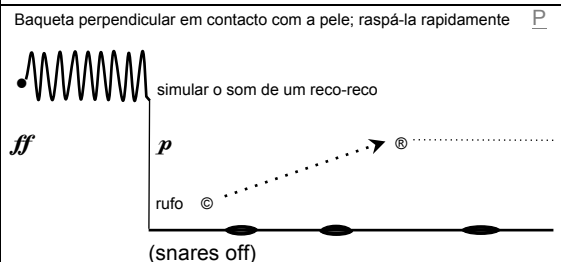
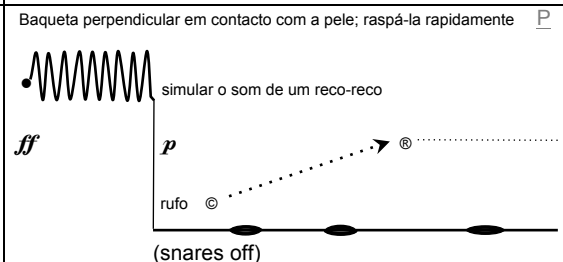
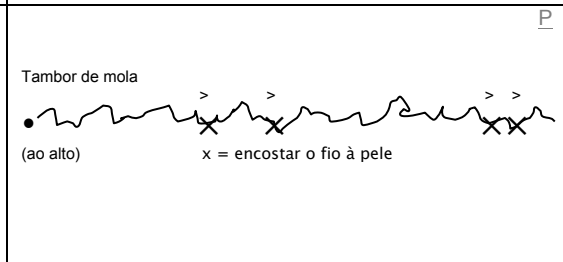
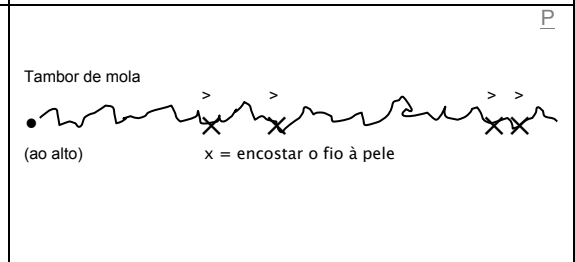
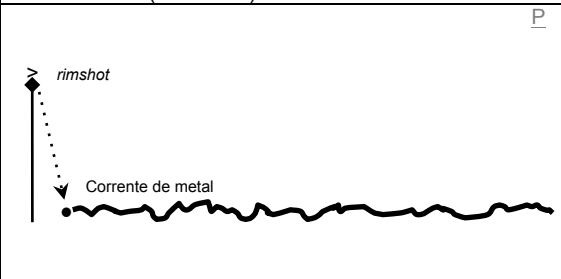
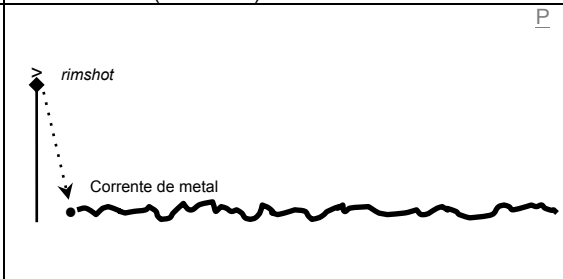
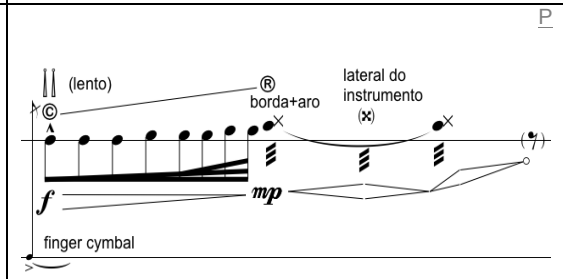
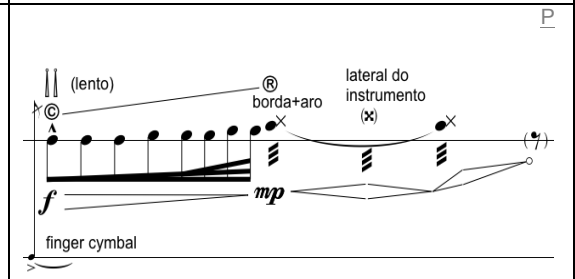
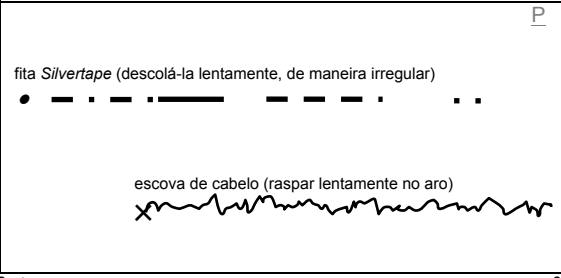
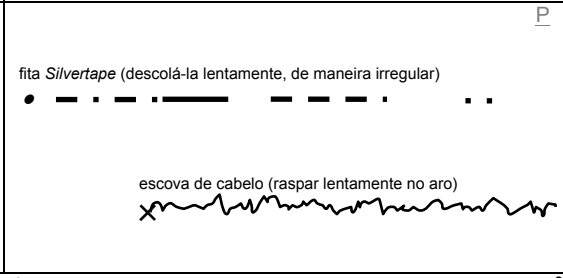
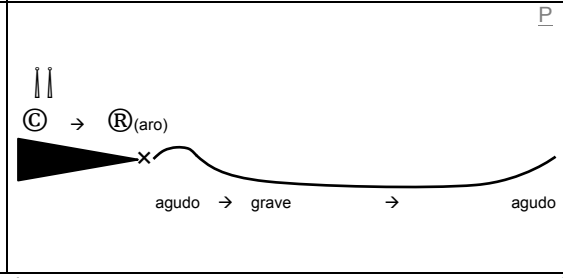
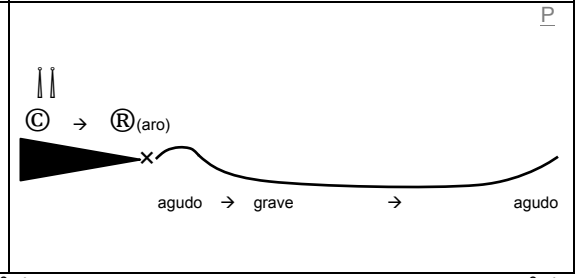
Naí

voz amplificada e percussão

Texto: Índios Comanches/Herberto Helder.

Samuel Peruzzolo-Vieira

<div>1</div> <div>V + P</div> <div>Canto</div> <div>Improvisação livre (vocalizes) (ca. 25")</div> <div>Kalimba</div> <div>Improvisação livre (ca. 30")</div>	<div>2</div> <div>Falado</div> <div>I djá i naí ni ná (ca. 8")</div> <div>(attacca)</div>	<div>ar quente</div> <div>ff</div> <div>p</div> <div>vocal fry + frog buzzer (lento)</div> <div>Djá - (a)</div>	<div>ar quente</div> <div>ff</div> <div>p</div> <div>vocal fry + frog buzzer (lento)</div> <div>Djá - (a)</div>
<div>Mover lentamente a língua entre o palato duro (próximo aos dentes) e o palato mole.</div> <div>quasi bocachiusa</div> <div>gliss.</div> <div>(murros no peito)</div> <div>p</div> <div>i</div> <div>Dju</div>	<div>Mover lentamente a língua entre o palato duro (próximo aos dentes) e o palato mole.</div> <div>quasi bocachiusa</div> <div>gliss.</div> <div>(murros no peito)</div> <div>p</div> <div>i</div> <div>Dju</div>	<div>(agudíssimo)</div> <div>assovio</div> <div>voz</div> <div>vocal fry</div> <div>ni-bá</div> <div>u</div>	<div>(agudíssimo)</div> <div>assovio</div> <div>voz</div> <div>vocal fry</div> <div>ni-bá</div> <div>u</div>
<div>gravíssimo</div> <div>ar quente</div> <div>ni - bá</div> <div>i</div> <div>Dju</div>	<div>gravíssimo</div> <div>ar quente</div> <div>ni - bá</div> <div>i</div> <div>Dju</div>	<div>(agudíssimo)</div> <div>quasi bocachiusa</div> <div>vocal fry</div> <div>ni-bá</div> <div>u</div> <div>(u)</div>	<div>(agudíssimo)</div> <div>quasi bocachiusa</div> <div>vocal fry</div> <div>ni-bá</div> <div>u</div> <div>(u)</div>
<div>Djá_i</div> <div>Dju</div> <div>(u)</div>	<div>Djá_i</div> <div>Dju</div> <div>(u)</div>	<div>Frog buzzer: (rapidíssimo)</div> <div>Voz + "R" de garganta (gravíssimo)</div> <div>ni - bá</div>	<div>Frog buzzer: (rapidíssimo)</div> <div>Voz + "R" de garganta (gravíssimo)</div> <div>ni - bá</div>
<div>Mover lentamente a língua entre o palato duro (próximo aos dentes) e o palato mole.</div> <div>○ modificando ⊙ gradualmente ○</div> <div>boca aberta</div> <div>quasi bocachiusa (som nasalado)</div> <div>boca aberta</div> <div>i</div> <div>ná</div> <div>(i)</div> <div>ê</div>	<div>(golpe de língua: simular o som de um wood block)</div> <div>voz</div> <div>frog buzzer</div> <div>(lentíssimo)</div> <div>p</div> <div>(n)</div> <div>nê</div> <div>ná</div>	<div>(golpe de língua: simular o som de um wood block)</div> <div>voz</div> <div>frog buzzer</div> <div>(lentíssimo)</div> <div>p</div> <div>(n)</div> <div>nê</div> <div>ná</div>	<div>poco gliss.</div> <div>molto vibrato</div> <div>senza vib.</div> <div>(murros no peito)</div> <div>i</div> <div>-</div> <div>Djá</div> <div>ê</div>

<p>Dinamo</p> 	<p>Dínamo</p> 	<p>(diferentes alturas)</p> <p>aro</p> <p>rim shot</p> <p>(diferentes alturas)</p> <p>pele</p> <p><i>sfp</i></p> <p>(pressionar a pele com o punho cerrado [mão fechada voltada para baixo] e tocar com a unha do dedo indicador)</p> 	<p>(diferentes alturas)</p> <p>aro</p> <p>rim shot</p> <p>(diferentes alturas)</p> <p>pele</p> <p><i>sfp</i></p> <p>(pressionar a pele com o punho cerrado [mão fechada voltada para baixo] e tocar com a unha do dedo indicador)</p> 
<p>Baqueta perpendicular em contacto com a pele; raspá-la rapidamente</p> <p><i>ff</i></p> <p><i>p</i></p> <p>simular o som de um reco-reco</p> <p>rufo ©</p> <p>(snares off)</p> 	<p>Baqueta perpendicular em contacto com a pele; raspá-la rapidamente</p> <p><i>ff</i></p> <p><i>p</i></p> <p>simular o som de um reco-reco</p> <p>rufo ©</p> <p>(snares off)</p> 	<p>Tambor de mola</p> <p>(ao alto)</p> <p>x = encostar o fio à pele</p> 	<p>Tambor de mola</p> <p>(ao alto)</p> <p>x = encostar o fio à pele</p> 
<p>rimshot</p> <p>Corrente de metal</p> 	<p>rimshot</p> <p>Corrente de metal</p> 	<p>(lento)</p> <p>©</p> <p>®</p> <p>borda+aro</p> <p>lateral do instrumento (x)</p> <p><i>f</i></p> <p><i>mp</i></p> <p>finger cymbal</p> 	<p>(lento)</p> <p>©</p> <p>®</p> <p>borda+aro</p> <p>lateral do instrumento (x)</p> <p><i>f</i></p> <p><i>mp</i></p> <p>finger cymbal</p> 
<p>fita Silvertape (descolá-la lentamente, de maneira irregular)</p> <p>escova de cabelo (raspar lentamente no aro)</p> 	<p>fita Silvertape (descolá-la lentamente, de maneira irregular)</p> <p>escova de cabelo (raspar lentamente no aro)</p> 	<p>© → ®(aero)</p> <p>agudo → grave → agudo</p> 	<p>© → ®(aero)</p> <p>agudo → grave → agudo</p> 

(recortar os cartões)

Samuel Peruzzolo-Vieira

...como a luz se dispõe sobre a luz

para guitarra e percussão

Samuel Peruzzolo-Vieira

...como a luz se dispõe sobre a luz

para guitarra e percussão

Notação:

Obra em **forma mobile** - os intérpretes podem escolher a ordem dos eventos. Os números no início de cada evento são somente uma sugestão de ordenamento. A poesia deve ser recitada livremente no decurso da performance. Sugere-se que os intérpretes a recitem em alternância - um excerto para cada intérprete.

"Sabia-se agora como havia razão no oculto movimento da fantasia,
como essa força chegava de nada e era força no próprio e puro enigma da minha vida.
Porque a obra era então - mais que o mundo e as fontes e os leitos dos poderes - eu,
um homem disposto sobre si como a luz se dispõe sobre a luz e as
palavras são em si mesmas dispostas no renovo das palavras".

(Excerto do IIIº poema de *As musas cegas*, de Herberto Helder).

Instrumentação:

Guitarra

(As instruções estão escritas na partitura)

Percussão

Instrumentação livre. O *set* deve conter:

5 instrumentos de peles variados (caixa clara, bongós, congas, timbalões, etc.)

5 instrumentos de metal (e.g. triângulo, *anvil*, *cowbell*, *metal plate*, etc.)

1 prato suspenso grande

1 sino pequeno (ou *temple bell*)

wind ou *glass chimes*

Baquetas:

1 escova (vassourinha) de aço

1 batente de triângulo

1 baqueta de marimba

1 baqueta de caixa (para os harmónicos do prato)

1 baqueta de xilofone

...como a luz se dispõe sobre a luz

Inspiração no 3º poema
para guitarra e percussão

Samuel Peruzzolo-Vieira

♩ = c. 70 (quando aplicável)

1 (rit. molto)

G *f* (harm.)

P *mf* *A tempo* *dim.* *Livre* (prato suspenso) *f* *pp* *tremolo rápido* *I.v.* (raspar)

2 (cordas cruzadas) *f* (tapa) *sfz*

3 *mp* *pp*

4 *p*

5 (raspar a unha) *f* (pizz. Bartok) *f* (abafar) *fp* *tremolo*

6 (mão - behind the nut)

7 (raspar a unha rapidamente em movimentos curtos) *p* (wind chimes) *pp* (deixe vibrar) *f*

8 (raspar) *f* (soltar) *mf* (raspar com as unhas)

9 (tapping de MD) *f* (molto vibrato)

10 *mp* *p* (raspar com a unha) movimentos amplos

"sabia-se agora como havia razão no oculto movimento da fantasia"

"como essa força chegava de nada e era força no próprio enigma da minha vida"

"um homem disposto sobre si, como a luz se dispõe sobre a luz"

"porque a obra era então - mais que o mundo e as fontes e os leitos dos poderes, eu"

(abafar)

A tempo $p \ i \ p \ i \ p \ i \ etc.$ (mover a ME por toda a extensão do braço, sempre com as cordas abafadas) (agudo) (agudíssimo)

A tempo

mf (grave)

(C) (R)

yoz: "RRRR"

f mf

(C) (abafar)

mf

(gravissimo)

(C) (R)

3

"e as palavras são em si mesmas dispostas no renovo das palavras"

A tempo

12

"sobre a sombra de um mês confuso e rápido, eu era um homem - e um homem beija a sua própria boca..."

...como a luz se dispõe sobre a luz

13 A tempo

ff

f

decresc. al niente

A tempo

voz: "SSS"

f

mf

bend

(tapa)

(mão)

(abafar)

(na cúpula)

f

voz: "Isk"

(nó dos dedos)

14

mp

f

f

(golpe sobre o cavalete)

(tambora)

15

mf

p

ff

p

(cúp.)

16

p

mp

(MD)

A tempo

(raspar rapidamente)

(molto vib.)

17

ff

A tempo

ff

FIM

DOIS

percussion duo

samuel peruzzolo-vieira

DOIS

percussion duo

for two pandeiros (leather) + two bass drums (with pedal)

Samuel Peruzzolo Vieira

©2017

Reading instructions:

- B – Bass;
- ƒB – Bass with flam (ring ringer);
- S – Slap;
- ƒS – Slap with flam (base of the hand at the center);
- R – Roll (Sliding across the head. One finger only);
- J – Jingles. Strike the lateral of the pandeiro horizontally right above the screw (between two sets of jingles) with the base of the hand;
- D – Finger drag (Darbukka technique). Rest the base of the hand at the center of the head. With the hand closed, hold the index, middle, and ring fingers with the thumb. Strike the head (towards the edge) in a quick three-stroke movement. Make sure that each finger can be heard separately, yet maintaining the “drag” feel;
- Tr – Tremolo. Roll alternately with two fingers (e.g. Thumb and middle, index and middle)
- TJ1 – Tremolo with jingles only. Move the pandeiro sideways in a fast motion (holding hand only).
- TJ2 – Tremolo on one set of jingles only. Move the jingles rapidly up and downwards with thumb and middle fingers (palm of the hand facing up).
- ◆ - bass drum;

Performance notes:

- The piece is written in chart notation, where each box represents one ictus.
- Tuning of the pandeiros and bass drums are low but with a clear and deep tone;
- There are three metronomic indications of tempo in beats per minute (e.g. □=160BPM) plus one determined by seconds (box 200 – 213);
- Despite the size of the notes on bass drums (e.g. ◆ being loud and ♦ being soft), dynamics are overall left to performers interpretation;
- From 457 on, the boxes are divided in two equal parts, thus doubling the speed of the strokes. The tempo (160 BPM) is kept throughout. (Eight note feel);
- Thick boxes means repetition sections;
 - The repetition with arrows refers to:
 1. Read from left to right in a standard manner (457 – 478);
 2. Then a return to the initial point (bracket) reading from right to left (478 - 457);
 3. Finally read again from left to right (457 – 478) and go on.

Dedicated to CAn Duo (Chris Nadeau & Anthony Jackson).

Portugal, March 2014.

Samuel Peruzzolo-Vieira

(repetition sign)

Samuel Peruzzolo–Vieira

o movimento obscuro das coisas
para viola d'arco, guitarra e marimba

2014-16

Samuel Peruzzolo-Vieira

O MOVIMENTO OBSCURO DAS COISAS

para viola d'arco, guitarra e marimba

Notação:

Os intervalos temporais (i.e. ritmos) não seguem uma estruturação tradicional de organização métrica, sendo determinados pela disposição espacial (ou proporcional) dos eventos prescritos na partitura. Não obstante, a escrita é orientada por barras de compasso com o objetivo de relativizar espacialmente a posição das notas dentro dos compassos, tornando mais acessível a leitura individual das partes e a sincronicidade entre os intérpretes.

A velocidade da pulsação é constante (50BPM) e serve aos três intérpretes. Não é vetado o uso de um metrônomo com três saídas (via auricular) durante a performance.

A organização do ritmo segue uma disposição métrica irregular, acolhendo, desta forma, uma execução aproximada dos intervalos temporais.


A alteração das alturas é indicada por linhas contínuas diagonais, exceto quando trata-se de instrumentos diferentes (neste caso serão linhas pontilhadas).

As alturas são discretas (relativas) quanto à especificidade, porém seguem um padrão preciso e invariável quanto ao registo. Assim sendo, as alturas obedecem a numeração de registo 1, 2, 3, 4 e 5, sendo 1 - gravíssimo; 2 - grave; 3 - médio grave; 4 - médio agudo e 5 - agudo. No caso dos instrumentos de cordas, sugere-se que mantenham uma posição fixa de dedos ao longo de toda a primeira seção (1-150). Podem incluir cordas soltas, mas pede-se que evitem acordes consonantes. (vide página de exemplos anexa).

A seção intermediária da obra é basicamente um solo de viola acompanhado por clusters e escalas na guitarra e marimba. Estas escalas devem conter no mínimo oito notas (octatônicas) ou de natureza cromática. Pede-se, contudo, que evitem passar por toda a extensão cromática da escala, suprimindo assim duas ou três notas. (Vide página de exemplos anexa). Nesta seção, a parte da viola pode alterar as alturas das notas a cada nova entrada. (vide página de exemplos anexa).

Instrumentação:

Viola:


 - quartos de tom

Guitarra:

6ª corda afinada em Mi^b

■ - cluster

§ - 5ª e 6ª cordas cruzadas pela mão esquerda. Som de caixa-clara

 x - raspar a unha sobre uma pequena extensão de corda com movimentos rápidos e curtos. (4ª corda)

Marimba:

Tremolo lateral: raspar as baquetas da mão esquerda com movimentos rápidos e curtos sobre as lâminas, glissando um pequeno conjunto de notas conforme as linhas diagonais.

■ - cluster

o movimento obscuro das coisas

trio para viola d'arco, guitarra e marimba
inspirado no 4º poema

Samuel Peruzzolo-Vieira

50 BPM

System 1 (Measures 1-19):

- V (com surdina):** Measures 1-19. Dynamics: *ff* (measures 1, 11), *mf* (measures 3, 14). Articulations: *arco* (measures 1, 11), *col legno* (measure 3).
- G:** Measures 1-19. Dynamics: *ff* (measure 1), *mf* (measure 3). Articulations: *arco* (measures 1, 11), *ord. l.v.* (measure 10), *stac. sempre* (measures 3, 10, 11, 14, 17).
- M:** Measures 1-19. Dynamics: *p sempre* (measure 1), *mf sempre* (measure 1), *regular* (measures 3, 9, 18). Articulations: *arco* (measures 1, 11), *legno* (measure 14).

System 2 (Measures 20-39):

- V:** Measures 20-39. Dynamics: *ff* (measures 22, 29), *mf* (measures 23, 30), *ff* (measures 37, 38). Articulations: *arco* (measures 20, 29, 37), *legno* (measures 30, 31), *ord.* (measure 37), *sim.* (measure 39).
- G:** Measures 20-39. Dynamics: *mf* (measures 29, 30), *legno* (measures 30, 31). Articulations: *arco* (measures 20, 29, 37), *legno* (measures 30, 31), *ord.* (measure 37), *sim.* (measure 39).
- M:** Measures 20-39. Dynamics: *regular* (measures 26, 34). Articulations: *arco* (measures 20, 29, 37), *legno* (measures 30, 31), *ord.* (measure 37), *sim.* (measure 39).

System 3 (Measures 40-59):

- V:** Measures 40-59. Dynamics: *ff* (measures 49, 56), *legno* (measures 50, 51), *ff* (measures 57, 58). Articulations: *arco* (measures 40, 49, 56), *legno* (measures 50, 51), *ord.* (measure 57), *sim.* (measure 59).
- G:** Measures 40-59. Dynamics: *ff* (measures 49, 56), *legno* (measures 50, 51), *ff* (measures 57, 58). Articulations: *arco* (measures 40, 49, 56), *legno* (measures 50, 51), *ord.* (measure 57), *sim.* (measure 59).
- M:** Measures 40-59. Dynamics: *regular* (measures 46, 54). Articulations: *arco* (measures 40, 49, 56), *legno* (measures 50, 51), *ord.* (measure 57), *sim.* (measure 59).

The image displays three systems of musical notation, likely for a violin and piano duo, spanning measures 60 to 119. The notation is presented in three horizontal sections, each containing three staves. The first system (measures 60-79) includes markings such as *jeté*, *mf*, *f*, *ff*, *reg.*, and *sim.*. The second system (measures 80-99) includes *arco*, *jeté*, *f*, *reg.*, and *6*. The third system (measures 100-119) includes *jeté*, *f*, *reg.*, and *5*. The notation is complex, featuring many slurs, ties, and dynamic markings.

120 121 122 123 124 125 126 127 128 129 130 trem. sul pont. 131 132 133 134 135 136 137 138 139

ppp-p

p

mf

f

sffz

trem. lateral

ppp-p

140 141 142 143 144 145 146 147 148 149 150 151 152 153 154 155 156 157 158 159

gliss.

ppp

f sempre

f

mf

p

fff

f

mf

p

gliss.

rasg.

p

fff

mf

l.v. sempre

f

160 161 162 163 166 167 168 169 170 171 172 173 174 175 176 177

mf

l.v. sempre

f

cresc. sempre

cresc. sempre

cresc. sempre

cresc. sempre

cresc. sempre

(A tempo)

180 181 182 183

trem. irregular

círculos ao redor do cavalete

V

G

M

ff *mf* *f* *mp*

l.v.

184

depois do cavalete (irregular)

V

G

M

p *trem.* *(x)* *molto* *pp*

185

(irregular) (qualquer nota) overpressure

V

G

M

f *f*

Ad. Lib.

186 *legato*

M

pp *f*

The musical score for measures 186-191 is written for a piano (M). The right hand (treble clef) plays a melody of eighth notes, while the left hand (bass clef) plays a bass line of eighth notes. The tempo is marked 'Ad. Lib.' and the articulation is 'legato'. The dynamics start at 'pp' (pianissimo) and increase to 'f' (forte) over the measures, indicated by a crescendo line. The key signature has one flat (B-flat).

Rápido

187

V

G

ff *l.v.*

ff

The musical score for measures 187-188 is written for a piano (G). The right hand (treble clef) plays a melody of eighth notes, while the left hand (bass clef) plays a bass line of eighth notes. The tempo is marked 'Rápido'. The dynamics are 'ff' (fortissimo). The key signature has one flat (B-flat).

Samuel Peruzzolo-Vieira

pedra celeste: estrela e musgo

sexteto

para soprano, flauta, trompete, violoncelo, piano e percussão

texto de Herberto Helder

2014/16

Samuel Peruzzolo-Vieira

Pedra Celeste

I. Estrela

II. Musgo

para soprano, flauta, trompete em Sib, violoncelo, piano e percussão

Geral:

1. A obra está escrita em **notação proporcional**: Os intervalos temporais (i.e. ritmos) não seguem a estruturação tradicional de organização métrica, sendo determinados pela disposição espacial (ou proporcional) dos eventos na partitura;
2. Não há partes individuais. Todos devem ler da partitura original. (A parte do trompete já está transposta para trompete em B \flat);
3. Apojeturas e trêmolos devem ser tocados sempre rapidamente;
4. Os acidentes valem somente para as notas imediatamente posteriores, salvo casos onde há repetições imediatas de notas;
5. Traços contínuos verticais = ataque simultâneo; traços pontilhados diagonais = sucessão de eventos;
6. As pausas são simplesmente indicações de silêncio mais ou menos longo, não servindo, de todo, como valor métrico preciso;
7. O(a) responsável por prover referenciais gestuais de ataque simultâneo (entradas) estão indicados na partitura (Sp. - soprano; Fl. - flauta; Tp - trompete; Cl. - violoncelo; Pn. - piano e Pc. - percussão).

Percussão:

Instrumentação:

Crotalos (ou glockenspiel)
Vibrafone (motor off sempre)
Tambor de mola (*spring drum*)
Triângulo grande
Prato de dedo (*finger cymbal*)
Sinos PIN (3 alturas)
Taça tibetana (*singing bowl*)

Voz:

Texto:

I. estrela

Pedra celeste.
Esta linguagem é pura.
a profundidade das águas
onde uma mulher mergulha os dedos
e morre.

II. musgo

Sou esperado contra essas veias soturnas,
no meio dos ossos quentes.
Sou eterno, amado, análogo.
Só assim eu sou eterno.

Flauta:

W.T. - *wind tone*

▲ - nota agudíssima

f.t. - flutter tonguing

portamento descendente (¼ de tom)

Trompete:

O - campânula aberta

+ - campânula coberta

f.t. - flutter-tonguing

fall - (bend) portamento descendente (¼ de tom)

Violoncelo e piano:

(as instruções estão indicadas na partitura)

pedra celeste

Samuel Peruzzolo-Vieira

Sexteto
Inspirado no 5º poema

I. estrela

Sem pressa

"T" - sopra com muito ar
(¼ tom) Portamento. Oscilando a afinação livremente.

Flauta

sf p f

lunga (A)

som eólico (meia embocadura)

sf p poco molto

Trompete B \flat
(transposição escrita)

f.t.

f pp

vibrato lentíssimo com surdina straight

lunga

(sem cresc.)

(sopro)

molto ff

(quaisquer notas)

fall

sf subito p

p

Piano

15^{ma}

f

l.v.

FL

8^{va}

l.v.

8^{va}

p

(rápido)

Crotalos

Vibrafone

Perc.

Acess.

Tambor de mola

f

l.v.

f percutido pelo prato de dedo

raspar a mola num movimento rápido

loco

15^{ma}

mp p

(Crot.)

mf

ME = Vibra.

f

l.v.

mf

bend *

pp p

8^{va}

► Soprano e violoncelo entram mais tarde.

* Enquanto percute o centro da lâmina, fricciona uma baqueta com ponta de borracha macia sobre a mesma, da borda em direção ao centro.

pedra celeste

soprano attacca

(GP)

W.T.

F

sf ***sonoro***

T

sem surdina

Pn

mf

8^{va}

f ***molto***

p ***gliss***

f ***fp***

f ***p*** ***fp***

f ***p*** ***fp***

FL

8^{va} ***l.v.***

abafado (mão dentro do piano)

8^{va} ***mp***

Xilo

f

Pc

Tambor Mola

f

Sinos PIN

f

Taça Tibetana

(percutida pelo prato de dedo)

f

Lentamente

(B)

Soprano

pe - dra ce - les - te pe - dra ce - les - te

molto ***f***

p **(soto vocce)**

f ***fp***

mf ***pp*** ***mp*** ***f***

(cobrir e descobrir a campânula livremente)

+ → ○ → + → ○ → + etc.

p ***molto***

8^{va} ***f***

f ***l.v.***

FL

f ***l.v.***

***p* ↔ *mf* (livre)**

sim.

Crotalos

Pc

f

Vibra

pedra celeste

rit.

accel.

normal

cresc.

f

molto

mf

loco

(sopro)

Pn.

mf

f

mf

poco

mf

fp

(rit. trem.)

Pn.

mf

f

molto

Pn.

(não arpear)

mf

L.v.

Pc.

(Vibra.)

f

p

f

(mola)

Tambo. mola (lateral)

8va

8va

L.v.

8va

p

©

oscilando

p

dim.

p

pp

fall

fp

Pc.

(aberta)

+

(fechada)

f.t.

f

Fl.

Sp.

mp

L.v.

(aberta)

f

Pn.

f

mf

Pc.

Crot.

f

Vibra.

f

mf

Triângulo, Sinos PIN.
Prato de dedo

f

L.v. sempre

LIVREMENTE

D

Es - ta lin - gua *fp* gem *f.t.* é pu - ra *mf* *gliss.* *accel.* *rit.* *sf subito pp* (em qualquer ordem)

pizz. *mf* *l.v.* *arco* *gliss.* *pp* *f* *8va* *f* *pizz.* *ff* *pp* *l.v.* *arco* *pizz. na corda* *p*

Pc *p* *Crot.* *l.v.* *Taca tibet.* *Crot.* *p*

E

pro - fu - di - da de *fp* *oscilando* *p* *mf* *p*

sf subito p *gliss.* *p* *f* *Cl.* *(Pn)* *Vibra.* *Crot.* *mp* *mf*

S *pp* *p* *l.v.* *C* *pp* *Pn*

attacca

pedra celeste

sexteto

II. musgo

F (flauta entra somente no 2º sistema)

S

Sou es - pe - ra - do con - tr'es - sas vei - as so - tur - nas

mp

C

pp

T

mp *pp* *f*

Pn

mf

(piano - tacet até prox. página)

Pc

f *pp* *p* (livremente)

(vibrafone)

S

no mei - o'dos os - sos quen - tes

mf *f*

F

sf p *pp* *p* (livremente)

C

f *ff* (accel.)

T

f *p* *pp*

Pc

mf *f* *p*

(T)

f *mp*

Score for "pedra celeste" featuring vocal and instrumental parts.

Vocal Parts:

- S (Soprano):** sou e - ter - no a - ma - do a - ná - lo - go
- F (Falsetto):** (no lyrics)
- T (Tenor):** (surdina - muted)

Instrumental Parts:

- C (Cello):** (accel.) *p* *pp* *molto* *mp*
- Pn (Piano):** *mf* *f*
- Pc (Percussion):** (passar para os acessórios) *p* *mf* *p* *f*

Annotations and Performance Instructions:

- taça tibet.** (Tibetan cup)
- triângulo** (triangle)
- sinos PIN** (small bells)
- tamb. mola** (spring tambourine)
- 8^{va} - J** (8va - J)
- 8^{va}** (8va)
- percutido pelo prato de dedo** (struck by the finger plate)